# L'ARTE IN BERGAMO

E

# L'ACCADEMIA CARRARA

Ritratto di Pace Spini
di Giov. Batt. Moroni — (Fotografia Lotze)

# L'Arte in Bergamo

E

# l'Accademia Carrara

PUBBLICAZIONE FATTA A CURA

DEL CIRCOLO ARTISTICO DI BERGAMO

E COL CONCORSO

DELL'ACCADEMIA

NEL I° CENTENARIO DELLA SUA FONDAZIONE

BERGAMO

ISTITUTO ITALIANO D'ARTI GRAFICHE - EDITORE

1897.

# LE RAGIONI DI QUESTA PUBBLICAZIONE

---

*L'Accademia di Belle Arti in Bergamo venne fondata nello scorso secolo dal munifico cittadino conte Giacomo Carrara, nato il 9 Giugno 1714, morto il 20 Aprile 1796. — Egli avea già istituita in vita la* Galleria con annessa scuola di Disegno, *alla quale morendo legava tutto il suo patrimonio con disposizione testamentaria 24 Settembre 1795, resa pubblica il 3 Marzo 1796. — Dalla sua morte, e propriamente dall'anno scolastico 1796-97, la* Galleria colla scuola di Disegno *prendeva il nome, in suo onore, di Accademia Carrara di Belle Arti in Bergamo, della quale si commemora oggi la centenaria istituzione.*

*Il Circolo Artistico, giovane istituzione sorta da poco più di due anni, ma che ha dato prova di forte vitalità, non ha creduto di rimanere estraneo a ciò che si riferiva al principale Istituto d'arti belle, decoro della città nostra, e stabiliva di commemorarne la fondazione: 1° col dare alla luce una speciale pubblicazione, che riguardasse l'arte in Bergamo in generale, ed in modo particolare l'Accademia Carrara; 2° col coniare una medaglia, che ricordasse l'iniziativa del Circolo; 3° con una conferenza da tenersi da un illustre conferenziere.*

*Il compito assuntosi dal Circolo Artistico non era per verità di poco momento, ma l'opera sua gli è stata agevolata dalla prestazione cortese di*

*chiarissimi scrittori di cose d'arte; dalla gentile accettazione per la conferenza dell'illustre d.r Corrado Ricci; dalla Commissaria dell'Accademia e dal Ministro della pubblica istruzione, che hanno concorso in parte nelle spese; dall'Istituto d'Arti Grafiche, che di questo libro non ha fatto certo oggetto di speculazione; da distinti fotografi professionisti e dilettanti, che gentilmente hanno offerto i loro lavori. A tutti questi, in nome dell'Associazione cui ho l'onore di presiedere, io rendo pubbliche, vivissime grazie.*

*Come il Circolo abbia condotto a termine la presa iniziativa non io posso e debbo dire: certo egli è però che niuna cura è stata omessa perchè questo tributo d'onore fosse degno dell'Istituto al quale è diretto.*

*Bergamo, Agosto 1897.*

Il Presidente del Circolo Artistico
ARISTIDE DRAGONI.

I.

# IL CONTE GIACOMO CARRARA

CONTE GIACOMO CARRARA
di Giovanni Pezzotta — (Fotografia Taramelli)

# IL CONTE GIACOMO CARRARA

(NATO A DÌ 9 GIUGNO 1714, MORTO IN PATRIA IL 20 APRILE 1796)

---

FRA la splendida corona di cittadini insigni, nati in Bergamo nello scorso secolo, un posto specialissimo è dovuto al CONTE GIACOMO CARRARA. L'opera maggiore di Lui e più meritoria, fu l' avere a proprie spese fondata e mantenuta nella sua città natale quella preziosa Pinacoteca e quella Scuola di pittura, per riguardo alla quale appunto celebriamo oggi il primo centenario dalla morte del suo fondatore. Tale atto di rara generosità da parte del benemerito patrizio, dovremmo giudicarlo addirittura provvidenziale in rapporto allo sviluppo dell'arte fra noi, se appena riguardisi ai tempi in cui venne pensato e compiuto. Infatti, nel secolo scorso Bergamo trovavasi ridotta a scoraggiante penuria di pittori proprii, sicchè — nella già gloriosa culla dei Da Nova, degli Scavardi, dei Scipioni d'Averara, dei Facheris, dei Boselli, dei Bonetti, dei Rizzi da Santa Croce, dei Gavasio da Poscante, dei Previtali, dei Cariani, dei Lotto, dei Palma, dei Moroni, dei Colleoni, dei Castelli, dei Galizzi, dei Terzi, dei Zanchi, dei Lupi, dei Zenale, dei Caldara, dei Guerinoni, dei Belli, dei Salmeggia, dei Cavagna, dei Zucchi, dei Ceresa, dei Roncelli, dei Griffoni, dei Cotta, dei Ghislandi, dei Carpinoni, dei Cifrondi, dei Nazzari — pittori forestieri, invece, eransi affrettati a riempire quel vuoto umiliante : tali i Raggi, il Piccinardi, e gli Orelli. Nè poteva accadere diversamente in una età nella quale il buon gusto avea ceduto quasi del tutto il posto ai capricci della moda, per cui quelle

antiche pitture, che da secoli avevano servito di pregevole e venerando ornamento alle private abitazioni, si cancellavano dispettosamente se dipinte sui muri, e, se in quadri, si confinavano negli angoli più remoti della casa, esposti alla polvere, alle intemperie, al guasto ed alla distruzione, sostituendo nel loro posto inqualificabili e ridicole stravaganze, o follìe senza limite alcuno, suggerite alla traviata fantasia dal farnetico per la nuova altrettanto tirannica quanto volubile dea. Nei pubblici edifizii poi, si osò rimuovere tavole di gran merito, per far luogo a divote immagini in legno, altre coprirne di tele, meglio a dirsi imbrattate che dipinte; e perfino aggiungere — su vecchi pregevolissimi quadri — nuove meschine figure, forse perchè così il tutto pure partecipasse di quel pervertimento imposto dalla mala tendenza del tempo. — Fu appunto in mezzo a tanta dissennata licenza, a tanto deplorabile decadimento dell'arte pittorica, ed a tanta incuranza e vandalica rovina dei preziosi modelli di essa, ereditati dalle passate età, che il CONTE GIACOMO CARRARA, eccitato dal doppio amore della patria e dell' arte, ebbe il coraggio di tentare da sè solo la difficilissima impresa di ricondurre i suoi concittadini al culto delle norme eterne del bello e del vero, insomma alle tradizioni gloriose degli avi. Cognizioni profonde in ogni genere di coltura; appassionata ed instancabile attività nel rintracciare ed accogliere le pittoriche patrie ricchezze, dedicando l' intera sua vita esclusivamente in tali studi ed in tali ricerche, coadiuvato pure dal fratello Cardinale; viaggi ed acquisti dispendiosi per aggiungervene anche di pennelli forestieri; corrispondenze epistolari continue colle principali autorità artistiche del suo tempo; incoraggiamenti efficaci alla gioventù studiosa e protezione liberale al merito vero degli artisti; furono i mezzi che Egli adoperò all'arduo intento; il quale, all'ultimo, non esitò di assicurare definitivamente col lascito di tutte le proprie sostanze alla incipiente istituzione; anche in ciò assecondato dalla moglie, un'egregia gentildonna di casa Passi, cugina di Lui in linea materna. L'effetto dovea ben corrispondere a tante cure, a tanta perseverante energia di propositi: ancor prima, infatti, di chiudere i suoi giorni, potè quel nostro saggio e degno patrizio, non solo compiacersi dell' opera propria, ma essere sicuro ormai che, se nella sua Bergamo era per Lui rediviva la sublime arte del pennello, ne sarebbe a giusto diritto per essa e con essa ricordato perennemente anche il suo nome e benedetto dalla gratitudine di tutte le venture generazioni. — Ma non fu questa opera — sì altamente decorosa — la sola che compisse il CONTE GIACOMO CARRARA a vantaggio della propria città natale durante il periodo di sua longeva esistenza. Quasi in ogni branca delle arti belle e della storia si può dire che Egli abbia portato il contributo del suo sapere e della sua munificenza. Basti ricordare che devesi a Lui, oltrecchè alla cooperazione del conte Gallizioli e dello storico G. B. Rota, se furono salvati da certa distruzione tutti i monumenti nostri dell'epoca romana, e se — per conveniente asilo

dei medesimi — sorse, verso la fine appunto del secolo passato, nel locale — che divenne poi anche sede dell' odierno Ateneo — un Museo Lapidario Provinciale; devesi a Lui se nella sua Pinacoteca medesima possediamo un saggio di Iconografia Bergomense, illustrata inoltre da un' importante Raccolta dei nummi rispettivi e delle medaglie appartenenti alla nostra storia od a quella delle finitime regioni, ; devesi finalmente ancora al non mai abbastanza elogiato nostro patrizio, se l'ACCADEMIA — che ricorderà fino ai posteri più lontani il suo nome — insieme coi numerosi quadri di sommi pittori, trovasi altresì riccamente fornita di libri, di stampe e disegni originali, di manoscritti pregevolissimi o rari, riferentisi tutti ad ogni ramo della tecnica e della storia delle arti figurative.

Per tutto ciò, si potrà ben concludere senza pur l'ombra di esagerazione, che — a salvaguardare e promuovere durevolmente il decoro e la fama di qualunque città — le basterebbe, se per ogni secolo avesse la fortuna di contare fra i proprii concittadini un uomo solo della dottrina, della tempra, del cuore e del patriottismo quali rifulsero nel CONTE GIACOMO CARRARA.

Prof. GAETANO MANTOVANI.

---

II.

## LE GALLERIE DELL'ACCADEMIA CARRARA IN BERGAMO

---

# LE GALLERIE DELL' ACCADEMIA CARRARA IN BERGAMO

## CON ALCUNE DIGRESSIONI NELLE RACCOLTE PRIVATE

UANDO uno avesse a prendere sul serio l' opinione che nei proverbi stia riposta la sapienza del popolo, potrebbe riflettere fra altro su quello che corre sulle bocche di molti, per cui viene sentenziato, che

*se Bergamo fosse al piano*
*sarebbe più bella di Milano.*

Con buona pace di siffatta sentenza, c'è da ritenere che nessuno in realtà vorrà accoglierla senza esplicite riserve. E in vero chi non converrebbe che l' attrattiva di Bergamo, — per cui non àvvi forestiero, dotato di qualche sensibilità d' animo, il quale non ne rimanga ammirato, — sta appunto nel singolare contrasto ch'essa offre nella sua disposizione accidentata, divisa fra il colle e il piano? Che sarebbe Bergamo infatti senza la verdeggiante corona delle sue mura, racchiudente le vetuste chiese e le dimore patrizie coi tesori artistici che le nobilitano e d' onde essa domina superba sui sottostanti borghi e sulle ville disseminate per ogni dove dal monte al piano? Non sarebbe forse altro che un grande villaggio, essenzialmente improntato di quanto si riferisce alle occupazioni intese a procacciare il pane quotidiano coll'esercizio dei commerci e delle industrie. Così come stanno le cose invece rimane pure largamente conservato alla nostra città, insieme alla sua aria pura e vivificante, atta a

suscitare gli acuti ingegni, un soffio d'idealità che non sarà estinto giammai e le manterrà un posto decoroso nel consorzio della umana coltura.

Fra gli uomini distinti ai quali essa ha dato i natali non vi è stato difetto di Mecenati, i quali, compresi di vivo amor patrio, hanno voluto arricchirla di cospicui lasciti artistici. Per limitarci, com'è il compito di questa rassegna, al secolo ultimo e a quanto si è venuto concretando in proposito, si vedrà essere ragguardevole l'enumerazione dei cittadini benemeriti per questo rispetto, a cominciare dal conte Giacomo Carrara, fondatore dell'Accademia che porta il suo nome, per venire fino al compianto prof. Pasino Locatelli, ultimo dei legatarii a favore delle pubbliche raccolte artistiche.

Nel tempo stesso essendo nostro intento quello d'illustrare codeste raccolte seguendone lo sviluppo dalla loro origine sino ai nostri giorni, non possiamo a meno dall'esprimere fin d'ora la nostra compiacenza nel rilevare, come dal piccolo germe gettato mediante le disposizioni del conte Carrara, siasi sviluppato un grande e complesso organismo, quale è quello che si offre allo sguardo di chi visita oggidì le sale delle pubbliche Gallerie bergamasche. Esse vanno divise, come è noto, in tre riparti, intestati ai nomi dei conti Carrara e Lochis, e del senatore Morelli, e recanti ciascuno in certo modo i loro caratteri speciali, che ne giustificano la separazione, mentre poi la loro riunione sul medesimo piano (salvo un'aggiunta in quello sottostante per la raccolta Carrara) ne ricostituisce una grandiosa unità e rende facili i confronti che si volessero fare fra l'una e l'altra raccolta.

Dov'è da notare che quella che porta il nome del primo fondatore contiene non solo la parte legata dal medesimo, — quadri, stampe, disegni, medaglie, — ma ben anco buon numero di capi sopraggiunti più tardi alla spicciolata da diverse parti, sia per acquisto fattone coi fondi dell'Accademia stessa, sia per lascito di privati benefattori. Da ciò la fisionomia essenzialmente locale bergamasca che viene rispecchiata da questo riparto, coi pregi e coi difetti inerenti, mentre in quello proveniente dal conte Lochis abbondano i quadri piccoli, così detti da gabinetto, di generi diversi, scelti in prevalenza fra le diverse scuole pittoriche d'Italia, in quelli del senatore Morelli infine, che rivela il conoscitore vie più raffinato, si constata con soddisfazione innanzi tutto l'importante contingente dell'arte pura della Toscana e, oltre a parecchi pregevoli campioni della lombarda e della veneta, alcune opere prelibate della pittura olandese del XVII secolo.

---

Capitolo I.

## LA GALLERIA CARRARA

RIPETE la sua origine dal paragrafo seguente della disposizione testamentaria scritta di pugno del conte Giacomo Carrara il giorno 3 Marzo 1796, seguita poco stante dal suo decesso: *Erede universale d'ogni mio avere di stabili, mobili, danari ed ogni altra cosa, siccome de' crediti, ragioni ed azioni di qualunque sorta, niente eccettuato, lascio ed istituisco la Galleria colla scuola del disegno da me eretta in Borgo S. Tomaso, situata dietro la chiesa di detto Santo e compresa nella parrocchia di Sant'Alessandro della Croce, quale averà ad essere maneggiata e diretta perpetuamente prima dalli cinque Gentiluomini Commissari ed Esecutori testamentarii perpetui* (altrove nominati), *indi da sette, con piena facoltà vita loro durante, come se fosse un loro Jus patronato, benchè tale non sia, non dovendo essere responsabili del loro operato che al corpo del loro consiglio.*

La richiesta che i sette Commissari preposti alla istituzione non fossero scelti se non nel ceto dei Gentiluomini, col quale si solevano designare i cittadini nobili della Repubblica veneta, ben ci dimostra che il conte Giacomo Carrara era il legittimo figlio dei suoi tempi. Nato egli stesso da antica famiglia bergamasca nel 1714, stette in educazione fino verso i 23 anni in un Collegio di Gesuiti della sua patria città. Studioso

ed appassionato delle Belle Arti, si applicò di conseguenza a formarsi la sua propria raccolta facendo dei viaggi all'uopo in Italia e a Parigi e mettendosi in relazione con antiquarii e con artisti. Tornato a Bergamo e ammogliatosi con una contessa Passi, sua cugina, dalla quale non ebbe figli, si comperò una casa nel luogo indicato nel testamento e la rimodernò dandole l'aspetto che presenta sul rovescio della medaglia posta a capo di questo volumetto e collocandovi tutti i suoi vecchi e recenti acquisti. Questa medaglia dovette essere stata coniata poco tempo dopo la morte del Conte e prima che il palazzo venisse ingrandito con architettura per vero dire poco felice, quale si vede al giorno d'oggi [1].

Volendosi ora prendere in rassegna il fiore se non altro di quanto sta raccolto nelle sale centrali della vasta Pinacoteca cittadina, non che nelle succursali del piano di sotto, facilmente apparisce da sè la convenienza di sorvolare sopra una quantità di cose, facendo astrazione delle quali l'impressione complessiva di quegli ambienti avrebbe più a guadagnare che a perdere. E in vero, senza nulla togliere al merito del conte Carrara di avere saputo fare a tempo colle sue benefiche disposizioni scritte quello che spesso per la imprevidenza e l'egoismo del maggior numero non suole rimanere che allo stato inefficace dei buoni proponimenti, dei quali si dice essere *lastricato l'inferno*, sta il fatto che egli dimostra di essere stato un rampollo de' suoi tempi anche nei criteri coi quali ebbe a formare la sua raccolta. In allora infatti non si andava solitamente per le sottili come al giorno d' oggi, ma si propendeva a largheggiare nella scelta, accogliendo insieme all' ottimo e al buono anche il mediocre e lo scadente. Non ostante vi è tanto di buono e di ottimo pure, da meritare sempre l'attenzione ed anche l'ammirazione d'ogni appassionato visitatore.

La meno notevole è la prima sala, dove tuttavia richiamano qualche attenzione tre tavolette di eguali dimensioni vicino all'ingresso, interessanti non foss' altro perchè manifestano apertamente l'innesto di un ramo locale, bergamasco, sul tronco della pittura veneta, quale è rappresentata da un Giambellino e da un Cima da Conegliano. Non vi è per verità una grande raffinatezza nei tipi di detti quadri ma un non so che di una natura da robusto montanaro per parte dell'autore, rispetto al quale è a credere sia accaduto uno scambio di nomi nel Catalogo della Galleria, che lo chiama Francesco Rizzo da Santa Croce, là dove andrebbe nominato secondo ogni probabilità il di lui compagno, forse scolaro, Gerolamo, dello stesso cognome. Così per lo meno la pensava quel valentuomo del nostro Morelli e riteniamo, non senza ragione, se si confrontano queste tavole con quella dell'Annunciazione, autentica, nella sala maggiore, ch'è veramente di Francesco. Figure analoghe di Santi, dal modellato vigoroso, si vede-

[1] La medaglia sulla parte anteriore reca la effigie del Conte e di sua moglie, sul rovescio sopra l'imagine della casa si legge: *Pro bonis artibus Bergomi colendis Pinacothecam et Lyceum erexere.*

vano in casa dei conti Albani a Bergamo, ora nella raccolta del cav. Benigno Crespi in Milano, nella quale città si trova pure fra i quadri del Museo Poldi un profilino contrassegnato col nome di Girolamo, di maniera ancora più primitiva che i tre quadretti qui rammentati. Se questo gruppo di opere rivela chiaramente l' originale addentellato dell' autore coll' indirizzo artistico severo del Quattrocento, nella maggior parte delle altre sue, sparse per ogni dove, generalmente in esemplari di piccole dimensioni, egli mostra di essersi appropriato la pastosità e la scioltezza

S. Giovanni Battista e Santa Caterina
di Girolamo Santa Croce — (Fotografia R. Lotze)

dell'arte del Cinquecento, avendo protratto i suoi giorni sino verso la metà del secolo [1]. Così si spiega perchè gli altri quadretti di lui nelle Gallerie Carrara e Lochis, appartenenti all'età provetta, porgano un' apparenza alquanto diversa da quelli or ora rammentati, uno dei quali vedesi qui raffigurato, acciò l'osservatore possa rallegrarsi alla vista della graziosa e compunta Santa Caterina, munita del suo attributo, che consiste in un frammento di ruota.

Di maggiore entità, almeno per quello che concerne la Storia della pittura, è un quadretto che si ha a ritenere il più antico del lascito Carrara, ed è quello rappresentante N. S. crocefisso insieme ai due ladroni, si-

[1] Lo attesta non foss'altro un suo Cenacolo in S. Martino a Venezia, datato 1549.

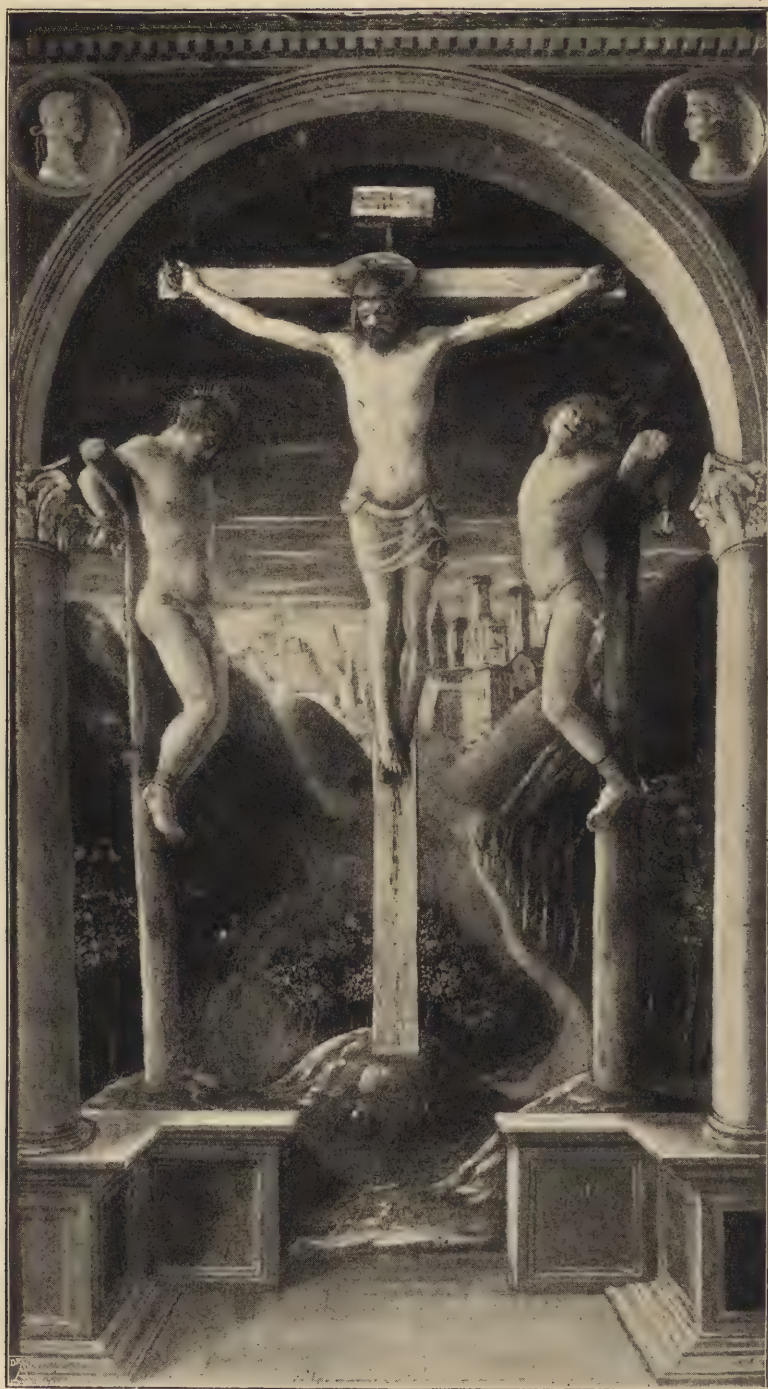
tuato nella terza sala. Considerata la rarità delle opere di scuola lombarda di epoca così remota, riesce un documento prezioso, tanto più dacchè vi abbiamo da ravvisare un prodotto del caposcuola Vincenzo Foppa, verosimilmente ne' suoi inizii [1]. Infatti, sia qualsivoglia la riserva che si avesse a fare intorno al valore assoluto di detta tavoletta, quello che vi è ad ogni modo significativo si è la gravità del concetto col quale il forte artista riesce a lottare contro le difficoltà materiali dell' esecuzione, imperfetta bensì, in molti particolari, in ispecie nella parte che concerne il paesaggio, quasi infantilmente immaturo, ma atta non ostante ad esprimere efficacemente il pensiero tragico che domina il soggetto. La preoccupazione dei tempi poi in favore dei richiami dell'arte classica pagana fa capolino in modo speciale nei due medaglioni d'imperatori romani dei pennacchi dell'arco che racchiude la lugubre scena. Come l' autore d' altronde progredendo via via fino verso la fine del secolo fosse riescito ad allargare e a perfezionare la sua pratica, ben lo dimostrano le sue svariate pitture in Milano, la grande pala a Savona, quella dell'Adorazione de' Magi nella Galleria Nazionale di Londra, mentre parecchie altre opere importanti andarono perdute.

Quanto alla Galleria di Bergamo, essa porge un secondo piccolo esemplare, pure di maniera primitiva, in una tavoletta con un San Girolamo penitente della raccolta Lochis, pittura a vero dire alquanto annerita.

Dal Foppa al Previtali il salto è ben sensibile. Ci sia lecito di farlo dappoichè nella stessa saletta Carrara ci si presenta una delle produzioni migliori dell'ottimo bergamasco [2]. È un'opera tipica, come tale che ci trasporta nell'ambiente del gusto e dei costumi locali intorno al terzo decennio del XVI secolo [3], mediante una composizione del genere di quelle che si sogliono chiamare *Sante Conversazioni*, nelle quali i devoti committenti unitamente ai loro Santi protettori si associano a fare onore al divino Bambino messo fra le braccia della pia Madre. I devoti coniugi Paolo e Agnese Casotti quivi rappresentati erano gli antichi abitatori della bella casa in Via Pignolo, già Marenzi, ora Ratgeb, architettata dal bergamasco Alessio Agliardi e che tuttora attira l'ammirazione del passeggiero per i graziosi e ricchi motivi architettonici di sapore bramantesco di cui va ornato il cortile. Il quadro del Previtali, accuratissimo in ogni suo particolare, conferma del resto il giudizio che fa dell'autore il geniale critico nostro concittadino, là dove lo qualifica in genere per noioso e mancante di vita,

[1] Nei due quadrati interni delle basi leggesi: *MCCCCLVI - mensis aprilis Vincencius Brixiensis pinxit.*

[2] Questo quadro per verità non proviene dalla raccolta Carrara, ma fu acquistato dalla Commissaria nel 1854 presso il nob. sig. Alessandro Solza al prezzo non esagerato di 4500 lire austriache.

[3] Erra il Catalogo della galleria ed erra il Tassi nelle sue Vite, ponendo questo quadro nel 1532. È probabile che fosse dipinto invece del 1523, mentre il Previtali vuolsi morto nel 1528.

La Crocifissione
di Vincenzo Foppa — (Fotografia Taramelli)

ma lodevolissimo per la freschezza e la bontà del colore. È quanto valgono poi a dimostrare anche gli altri quadri di lui in Galleria, non esclusa quella serie di tavole di tinta focosa, che pervennero all' Accademia in eredità del defunto cav. Luigi Mapelli nel 1881.

Il quadro che fra tutti forse maggiormente onora il nostro antico concittadino, è quello di modeste dimensioni appartenente alla raccolta del conte Antonio Moroni, a quella raccolta che si distingue fra tutte pel numero ragguardevole e per le qualità dei dipinti del celebre omonimo G. B. Moroni. Nulla di più grazioso nè di più amabile infatti di codesta benigna Vergine in atto di ricevere una rosa da un vecchio Santo, mentre

MADONNA COL BAMBINO BENEDICENTE E DUE DEVOTI
di Andrea Previtali, presso il conte A. Moroni — (Cliché fotografico Roncalli)

dall'altro lato regge sulle ginocchia il suo Figliuoletto che si volge a benedire un diacono divoto, il quale si presenta di profilo a mani giunte. Nel fondo uno de' suoi consueti accenni ad un succoso e verdeggiante paesaggio [1].

Quale divario corra del resto fra l' ingegno pedestre del bergamasco Andrea e quello fantastico, talvolta capriccioso, sempre vivacissimo del veneto Lorenzo Lotto basterebbe a dimostrarlo una tela di quest'ultimo, forse la cosa più impressionante i sensi del visitatore che s' inoltri per la prima volta nella sala maggiore della Galleria. Per quanto vi sia da du-

[1] A chi desiderasse informarsi ulteriormente intorno al Previtali vuolsi consigliare di leggere le considerazioni illuminate che gli dedica il Morelli, massime nel suo volume tedesco intorno alle Gallerie di Monaco e di Dresda, edito dal Brockhaus in Lipsia nel 1891.

bitare che ai veri buongustai riesca simpatico codesto singolarissimo *Sposalizio mistico di Santa Caterina*, dalle movenze affettate, dai tipi profani non solo, ma anche vani nella ricercatezza dei loro abbigliamenti, non si può che rimanere attoniti alla vista di tanto magistero nel maneggio della tavolozza, scintillante dei più vaghi e dei più freschi colori. Vi è, si può dire, la quintessenza degli effetti che co' suoi colori e colle sue linee seppe produrre il pittore durante la sua dimora nel territorio di Bergamo, dimora che segna l'apogèo della sua carriera per quanto concerne la vivezza delle tinte e dei movimenti impressi alle sue creazioni; intendendosi dire ciò non meno per le figure che per gli sfondi de' suoi quadri.

Sacra Conversazione

di Bonifacio Veronese, a Londra — (Fotografia Mariano Morelli)

Nel caso presente riesce tanto più rincrescevole all'amatore il vedere l'accennato quadro privo dello sfondo originale, che doveva concorrere al meraviglioso effetto, da che questo fu già da gran tempo tagliato via per opera di barbara mano.

Il Ridolfi infatti, noto autore delle *Vite de' pittori veneti*, che scrisse nel XVII secolo, così parla del quadro: " Trovasi in Bergamo nelle case de' signori Bonghi un quadro dello Sposalizio di Santa Caterina martire, che nei tempi che i Francesi occuparono quella città, fu riposto per sicurezza in San Michele ; ma que' soldati poco rispettando i luoghi sacri invasero quella chiesa, ed uno di loro invaghito del paese che appariva fuor d'una fenestra col monte Sïnai, lo recise dal quadro, e così ancora si ritrova ,,. E fu ventura, soggiungeremo, che vi rimanesse salva la testa di un

uomo barbuto e capelluto, che vedesi effigiato, certamente dal vero, dietro il seggiolone della Madonna. Che in quest'uomo si avessero a ravvisare le sembianze del pittore, come sostiene il Tassi e con lui il Catalogo dell'Accademia, non sembra da ammettere, risultando più attendibile la testimonianza di uno scrittore ch'ebbe a citare il quadro poco tempo dopo la sua origine, indicata col millesimo 1523, e a precisare che si trovava in casa di M. Nicolò di Bonghi, dicendovi ritratto esso stesso, senza esitazione. Questo scrittore poi non è altri che il distinto patrizio veneto Marcantonio Michiel, oggidì riconosciuto per l'autore di un prezioso manoscritto anonimo, ora nella Marciana di Venezia, pubblicato con erudito commentario sotto il nome di *Notizie di opere di disegno* per la prima volta nel 1800 dall'abate Jacopo Morelli a Venezia; d'onde il nome di *Anonimo Morelliano* derivato al volume [1] il quale contiene nè più nè meno che un embrione di una delle più antiche guide artistiche.

Non è cosa naturale d'altronde che un quadro eseguito con tanto sfarzo e con tanto impegno l'artista lo avesse eseguito per commissione di un terzo e che questi precisamente avesse desiderato esservi introdotto colle sue proprie fattezze, quasi vi si trovasse ad assistere, a riscontro di una figura d'angelo, all'imaginario mistico rito? Affatto accidentale quindi vuolsi ritenere la somiglianza che si pretese trovare fra il ritratto accennato e quello del pittore, quale è riportato a capo della sua Vita, compilata dal Ridolfi.

Col contingente del lascito Carrara venne a fondersi in un sol tutto, lungo la serie degli anni nel corso del secolo ultimo, quello sopraggiunto alla spicciolata, come già si accennò, mediante altri lasciti di benevoli cittadini, come pure a mezzo di ottimi acquisti fatti dalla Commissaria colle entrate dei beni consacrati all'Accademia stessa dal provvido fondatore. A pochi anni di distanza dalla morte di quest'ultimo venne incorporata al rimanente la raccolta di Cristoforo Orsetti di Venezia, in seguito a un contratto vitalizio con lui combinato, nell'anno 1804. Le appartengono alcune opere di scuola veneta particolarmente meritevoli di essere rammentate, oltre ad una tela di uno dei tanti simpatici e rari pittori veronesi, Francesco Morone, rappresentante una accolta di Santi a mezze figure, tutte estaticamente raccolte in ammirazione dell'Uomo Dio infante, seduto sul braccio della Madre.

Quanto ad una tavola di modiche dimensioni nella terza sala, contenente una *Sacra Conversazione*, aggiudicata al nostro massimo pittore, il Palma, non si può fare a meno di opporre, a siffatta attribuzione, una duplice protesta, in vista dell'idea sbagliata ch'essa ingenererebbe intorno alla fisionomia propria dell'artista, in primo luogo dovendosi avvertire che il dipinto non è opera originale, in secondo che per quanto si abbia a ri-

[1] Di una seconda edizione *riveduta ed aumentata* si è preso cura lo scrivente, pubblicandola a Bologna presso Nicola Zanichelli nel 1884.

tenere antica non è già desunta da una creazione antica di lui, sì bene da una, secondo ogni verosimiglianza, del suo valente discepolo Bonifazio veronese. Che questo delicato colorista, — l'autore fra altro del delizioso *Ritrovamento di Mosè salvato dalle acque*, onde va superba la Pinacoteca di Brera, — sia stato alla sua volta scambiato col Palma fino a Bergamo stessa, ce lo prova un altro esempio ed è quello che ci fornisce precisamente un'altra *Santa Conversazione*, la quale porge più di un tratto di somiglianza con quella proveniente dalla raccolta Orsetti.

Anni or sono essa ebbe a figurare come proprietà Terzi in una Esposizione di opere d'arte antica a Bergamo sotto il nome del Palma, quindi acquistata dal nostro concittadino Enrico Andreossi, e dal Morelli pel primo riconosciuta come un'opera tipica di Bonifazio. Ripulita di poi e sapientemente reintegrata nel suo armonico stato primitivo dall'ottimo restauratore prof. Luigi Cavenaghi, venne a confermare vie più chiaramente il giudizio del critico, colla testimonianza del colorito alquanto più caldo e dorato di quello del pittore bergamasco, del piegare più morbido e tondeggiante, come pure di un complesso più profondamente poetico ed ideale onde sono improntate le sue invenzioni. Oggi il quadro sta appeso, non ultima fra le gemme dell' arte veneta, in una delle sale della grande Galleria Nazionale di Londra, dove a nessuno potrebbe venire in mente di contestargli altrimenti la giustezza del battesimo morelliano. Vi si vede nell'aperta campagna il San Giovannino in atto di baciare il piede al bambino Gesù, posto sulle ginocchia della Vergine, in presenza di Santa Caterina e di due Santi seduti. La rispettiva incisione, ricavata da una ottima fotografia del sig. Mariano Morelli, il bravo illustratore romano della grande Galleria Nazionale inglese, riproduce fedelmente l'originale di Londra, ben superiore in finezza estetica a quello di Bergamo, da credersi eseguito da altro pittore veneto posteriore, identificabile eventualmente in quel Francesco Becaruzzi di cui esiste un buon ritratto di donna nella Galleria Lochis con fondo di paese di carattere analogo a quello della Santa Conversazione.

Lasciando da parte poi altre cose che ci condurrebbero troppo per le lunghe, si vedrà che i capi più degni di nota fra quelli provenienti dalla raccolta Orsetti sono le quattro tele del Padovanino, di eguale grandezza fra loro, che decorosamente segnano in certo modo colle loro ricche cornici del tempo i quattro punti cardinali nella sala maggiore.

Poi ch'è pur d'uopo riconoscere, se si preferisce il vero alle illusioni lusinghiere, che la Pinacoteca bergamasca tutta quanta non possiede un dipinto solo da potersi additare per opera di Tiziano, tutto che nell'indice del Catalogo ben sette volte venga citato, forza è contentarsi delle grandi composizioni del suo valoroso imitatore di Padova, in tre delle quali egli riprodusse abilmente i celebrati baccanali, da Tiziano dipinti ad ornamento della ducale dimora di Alfonso d' Este in Ferrara. Gli originali, come si

sa, passarono a Roma dopo che Ferrara fu assoggettata al dominio pontificio e furono colà copiati dal Varotari. E fu appunto in casa Varotari in Venezia che furono conservati fin che passarono in casa Orsetti. In proposito poi giova ricordare l'elogio che ne fa Marco Boschini in dialetto veneziano nella sua *Carta del Navegar Pittoresco, dialogo fra un Senator*

RITRATTO D'UOMO SEDUTO
di G. B. Moroni — (Fot. Taramelli)

*venetian deletante e un professor de Pitura, sotto nome d' Ecelenza e de Compare,* stampato *in Venetia* nel 1660. Quivi a p. 173 esaltando nel loro dialogo i due interlocutori i magnifici originali di Tiziano, prende a dire l' Eccellenza a un dato punto:

*Ec.* Voria saver una curiosità:
Se trova in stampa sti quadri divini?
No tegno conto de diese cechini; (zecchini)
Digo el vero, Compare, in verità.

Vederia con gran gusto ste invencion;
Per esser sì famose in ogni parte:
Savendo che l'è el fior de tuta l'arte,
E 'l me saria de gran consolation.

*C.* Questi non è a la stampa, ma ben più
La vederà, quando che la comanda.
Ghè le copie a Venetia d'amiranda
Maniera, e d'alta e celebre Virtù.

Queste è de la perfeta e degna man,
Anzi del Vice Autor (cusì se chiama)
Che corse a Roma, inamorà per fama,
A far ste copie, quel gran Padoan.

Basta che un Alessandro el se chiamasse
In la Pitura, e de tal nome degno!
E in colorito pratico e in desegno,
Mai ghe fu chi Tician megio imitasse.

*Ec.* Adesso resto tuto consolà.
Certo bisogna veder sti zemeli (cimelii)
Partorij da sì nobili peneli,
Chi possiede ste zogie in sta Cità?

*C.* Herede è casa Varotari, e Dario,
Fio de sì degno Padre, ha ste memorie.
Ste singular, ste predilete istorie
Xè in quela Casa; onde ha Virtù l'erario.

*Ec.* Vogio seguramente, che i vedemo.
Ghe dirò una parola, quando el trovo
L'è mio cordial amigo; ma da niovo
Me ghe vogio oferir da mi medemo.

*C.* Sti Bacanali xè tre pezzi in tuto
Ma el Varotari pur de so invencion
G'ha zonto el quarto, che è sì belo e bon
Che apresso a qui l'è d'unico costruto [1].

Qua se vede Ciprigna trionfante,
Con Tritoni, Nereide e Galatea,
Capriciosa invencion d'una monea
De fin metal, de peso trabucante.

L'ha da saver, che a Roma alcuni disse,
Che 'l giera valoroso de copiar:
Ma tal sazo el ghe dè del so' inventar,
Che ancora in veder questo i se stupisse.

*Ec.* Haverò gusto; e certo el diè valer!
Se sà chi è el Padoan, chi è el Varotari.
L'ha fato in la pitura e monti e mari
Cape! l'è un Rodomonte in te 'l mestier.

Passando ad altro argomento ci sarebbe da riflettere parecchio sopra una serie di disegni che opportunamente pochi anni or sono vennero

[1] Esiste infatti una incisione di questo dipinto dov'è indicato che il Padovanino non solo lo dipinse ma lo inventò pure.

esposti al pubblico sopra una parete dello scalone, perchè veramente interessanti nel loro genere, rappresentando essi sei gravi personaggi, cinque uomini e una donna, in busto, eseguiti a carboncino. Per quanto sensibilmente sfregati e svaniti, oltre esservi stato posteriormente tinteggiato in modo poco felice il fondo, sono ancora graditi ricordi della scuola lombarda milanese d'in sulla fine del secolo XV. A vedere il bel giovane dal nobile profilo e dall' orecchio ben costrutto, il capo coperto da un

Ritratto d' uomo
disegno anonimo a carboncino, fine sec. XV — (Fot. Taramelli)

largo cappello che glielo cinge quasi a guisa d'aureola, si sarebbe tentati a pensare l'autore fosse da ricercare in un artista de' più insigni, quale un Andrea Solari; altri invece meno soddisfacenti, come quello della donna, dal corpo non bene modellato e quello dell'uomo dal pingue collo, che rassomiglia alquanto all'effigie tipica del duca Filippo Maria Visconti, richiamerebbero alla mente un ritrattista di professione, la di cui attività si riscontra a Milano sullo scorcio del XV secolo e il principio del XVI, v. a. d. Bernardino de' Conti, da non molti anni in qua fatto segno di speciale attenzione per parte degli studiosi. Sono capi, comunque sia, da far meditare chi li osserva, suscitando il desiderio di riescire a conoscere

quando che sia chi fossero le persone rappresentate nelle loro originali acconciature e da chi fossero stati ritratti.

Fra gli altri disegni esposti non àvvi gran che d'importante, facendo eccezione, se mai, di alcuni fogli del nostro Enea Salmeggia; studii, direbbesi, per quadri d'altare, dai quali ben si rileva come il Talpino fosse più valente nell'arte del disegnare pulitamente ed aggraziatamente di quello che nel dipingere, da poi che il suo colorito apparisce sempre opaco e monotono. Fra questi fogli àvvene pure uno rappresentante N. S. crocefisso coi Santi Francesco e Bernardino di sotto, che si qualifica come uno studio di G. B. Moroni per un quadro nella parrocchiale di Albino. Sono esposti insieme ad altri fogli sul penultimo pianerottolo della scala.

Quanto a ritratti di quest' ultimo pittore, tanto e a ragione stimato in codesto ramo dell'arte, la raccolta privata del conte G. Carrara non ne porge che uno di valore superlativo ed è quello di un vecchio in ampia zimarra foderata di pelliccia, tre quarti di figura, seduto, con un libro nella sinistra, lo sguardo tra il malinconico e il sospettoso rivolto verso chi lo osserva. È questo uno dei ritratti che appartengono all'età matura dell'autore, nella quale egli adottò la sua maniera così detta *cenerina*, la più pregiata, tanto per l'ottima, armonica intonazione e il tocco largo e magistrale, quanto per lo studio che l'artista poneva nell' interpretare il temperamento, l' intimo stato psicologico de' suoi rappresentati.

Di tale natura è pure un altro ritratto in Bergamo, forse il più magistrale, il più profondamente pensato fra quanti esistono dell' autore; s'intende quello appartenente alla famiglia dei conti Roncalli in Bergamo, di un austero personaggio attempato, quasi calvo e fornito di lunga barba bipartita, che seduto parimenti colle mani appoggiate sui bracciuoli del suo seggiolone, ci si presenta quasi di faccia, rivestito pure di pelliccia e con un libro semiaperto nella destra. Alla dignità espressa nelle fattezze del volto ben s'addice la distinzione di una collana d'oro appesa al collo, donde pende un monile in forma del leone alato di S. Marco. Chi è codest'uomo, vorrebbesi chiedere, dal volto del quale trasparisce l'impronta del senno e dell'esperienza acquistata nella meditazione degli studii o degli affari? Nulla di preciso in proposito, per quanto si crede vi sieno ritratte le sembianze di un gentiluomo dell' antica famiglia Albani di Bergamo, del quale si racconta che trovandosi a Venezia desiderasse farsi dipingere dal Tiziano, mentre questi udito ch'era di Bergamo, gli suggerì di rivolgersi al suo concittadino, il Moroni, dal quale avrebbe avuto un ritratto migliore di quello che gli avrebbe potuto fare egli stessso; laonde l' Albani, tornato a Bergamo e raccontato l'accaduto a Giov. Battista, questi si mise all' opera col massimo impegno volendo realmente mostrarsi degno della lusinghiera dichiarazione del sommo dei veneti pittori.

Una delle più pregevoli cose dal fondatore tramandate alla patria Galleria si è la tavola della Vergine col divino suo Figliuolo ritto sulle

di lei ginocchia in atto di benedire, di cui è autore quegli che si potrebbe chiamare il Raffaello dell' arte lombarda, il valente Gaudenzio Ferrari. Aggraziato nelle linee, brillante e succoso nel colore: le sue ideali figure

Madonna col Bambino benedicente
di Gaudenzio Ferrari — (Fot. Lotze)

emanano una esuberanza di vita massime dai loro occhi, dalle tondeggianti pupille, affatto peculiare del pittore. Mentre si sa che fu notevole la sua attività spiegata nella esecuzione de' suoi grandiosi affreschi a Varallo e a Vercelli, non chè in parecchie pale d'altare veramente splendide,

Bergamo è la sola città di provincia in Lombardia che possa vantare di essere fornita di opere di sua mano nella sua Pinacoteca pubblica.

La simpatica Madonna, la di cui imagine ci sta davanti agli occhi, ha la sua storia da potersi rintracciare. Per lo meno ci è dato avvertire che essa in origine faceva parte di un' ancona d'altare che adornava la chiesa delle monache di Santa Chiara a Milano. Veniva completata con due figure di Santi ai lati e da due angioletti reggenti la corona sopra la testa della

GIOVINETTO CON LA MATITA IN MANO
di Fra Vittore Ghislandi detto il Frate da Galgario — (Fot. Lotze)

Vergine. Uno dei Santi per essersi corroso il legno perì, la Santa Chiara invece, che gli faceva riscontro, ridotta a mezza figura, si conserva nel Collegio d'Adda a Varallo, gli angioletti infine, passarono a far parte della raccolta conservata nell' antico palazzo Borromeo a Milano, dove formano un sopraporta de' più deliziosi, col sorriso infantile impresso a quelle due animate creaturine fantasticamente librate nell'aria [1]. Appartengono all'età progredita dell'autore.

Degno di speciale menzione fra i capi del lascito Carrara vuolsi pure considerare quello di una certa *Cena in Emaus*, posta all'altra estremità

[1] Vedi in proposito: *Vita ed opere di Gaudenzio Ferrari* per Giuseppe Colombo barnabita - Torino, Frat. Bocca librai, 1881, p. 217.

del salone e dal Catalogo registrata semplicemente sotto la denominazione generica di *Scuola veneta.* Non ostante la condizione generale del colorito alquanto velato, vi si scorgono ancora tali finezze di toni, un concetto così delicatamente severo nella rappresentazione del soggetto, che insieme ai tratti caratteristici delle figure e in ispecie pel modo come vi sono condotte le pieghe dei panni rendono bene giustificato il giudizio dei moderni critici riconoscendovi essi concordemente la mano del trevisano Vincenzo Catena, altro della numerosa schiera de' Veneti che si svilupparono sotto il benefico influsso del padre della pittura in quella regione, Giovanni Bellini. Che il Catena poi fosse quasi concittadino del Giorgione, non solo civilmente, ma anche per lo spirito ond'è informato il suo modo di estrinsecarsi, egli ben lo dimostra in parecchie sue opere; in quella ch'è argomento del nostro esame si nota fra altro certa figurina di un giovane paggio che da un lato vedesi procedere con un piatto sulla mano destra, una macchietta piacevolissima, modellata e composta per l' appunto come l' avrebbe potuto il grande maestro da Castelfranco, che porge spesso ne' suoi dipinti analoghi ovali di visi.

Infine si distingue fra i pittori rappresentati nella raccolta del conte Carrara il celebrato ritrattista bergamasco Fra Vittore Ghislandi, denominato comunemente il Frate da Galgario, dal convento da lui abitato in Bergamo. Vissuto in un'epoca poco felice per l'arte, essendo nato nel 1655 e morto di 88 anni nel 1743, egli riescì nel suo genere mercè i proprii talenti il primo fra i pittori di ritratti del suo tempo, dopo essersi ispirato alla sorgente inesauribile dei massimi coloristi veneti e presumibilmente anche degli spagnuoli. A lui, divenuto alla sua volta colorista vigorosissimo ed efficace quant' altri mai, il Tassi, che da giovanetto lo aveva conosciuto e altamente apprezzato, dedica una biografia assai particolareggiata e accennando al plauso con cui furono ricercati i suoi lavori durante la sua lunga carriera descrive efficacemente nel passo seguente l'aspetto che questi in genere sogliono presentare: " Non si può ora spiegare, come a gara tutti andassero per avere da lui o ritratti, o di quelle bizzarre e capricciose teste, che hanno fatto tanto strepito anche oltre i monti. Queste dal naturale sempre le ricavava e per lo più formarle solea con testa rasa, o con isprezzanti berrette in capo, camicia slacciata al collo, capelli incolti, mani in fianco, fascie a traverso del corpo, istoriandole anco con pennelli in mano, con modellini di statue, con teste, squadre, regoli, e simili istromenti, che alle tre belle arti servono del disegno. Ma il più ammirabile si era un facilissimo atteggiamento, una naturale e dolce guardatura ed una tale espressione, che di più non si può certamente immaginare. Sua particolare dote ancora fu il dipingere pastoso e senza que' contorni, che sogliono le pitture di molti secche ed aspre far comparire; e poi che li campi molto contribuiscono a far risaltare le figure faceali con molto studio e riflessione, contrapponendo li

chiari scuri con tale avvertenza, che le sue teste paiono veramente staccate dal quadro. Ebbe pure molta facilità nel disegnare le mani, le quali sempre copiava dal naturale, come di tutto il restante faceva, essendo solito dire, che mai non si poteva ben imitare la natura, se non col copiare la natura istessa „. Ben che le doti accennate il Frate non le dimostri sempre ne' suoi dipinti in egual misura, si rilevano spiccatamente fra altro

Ritratto di giovinetto
di Fra Vittore Ghislandi (raccolta Piccinelli) — (Fot. Taramelli)

nel brillante ritratto di giovanetto colla matita in mano, che si dà riprodotto; ritratto altrettanto pregevole pel modo geniale con cui è composto quanto per l' effetto grandissimo prodotto dal maneggio del pennello facile e scorrevole. Figura poi a canto al medesimo, in Galleria, quello del pittore stesso, calvo, dallo sguardo scintillante, in età avanzata, un pennello nella sinistra, mentre a lui vicino è posta una tela con una testa di giovinetto, come appena da lui eseguita. Egli vi appose il nome e il millesimo, 1732 [1];

[1] *Fra Victor de Ghislandis minimus se pinxit,* 1732.

ci si presenta quindi nella età di 77 anni. Se in genere si deve dire che riescisse meno felice nel ritrarre le figure di donne, pochi seppero interpretare al pari di lui le fisionomie di giovanetti: della quale cosa fa chiara testimonianza fra molti, il ritrattino che conserva nella sua bella raccolta,

Ritratto di magistrato
di Fra Vittore Ghislandi — (Fotografia Taramelli)

il nob. signor Giovanni Piccinelli, il quale l'ebbe in eredità dal defunto zio Antonio. Esso viene contrapposto qui, mercè una fotografia favorita dal sig. Piccinelli stesso, a quello della Galleria Carrara, lasciando indovinare all'osservatore i pregi della tavolozza che sfuggono ad una riproduzione a chiaro-scuro.

In fine non si saprebbe fare a meno di presentare un esempio di uno de' suoi dipinti in forma ovale e d' individui in parrucca secondo l' uso

del tempo, quale viene fornito dalla figura di un magistrato seduto, a due terzi di figura, dal viso parlante, mirabilmente dipinto, com' è pure toccato splendidamente tutto quanto serve a dare compimento ed efficacia

Madonna col Bambino
di Andrea Mantegna — (Fot. Lotze)

alla composizione del quadro. Chiunque abbia visitato la grande sala dell'Accademia Carrara ne serberà un vivo ricordo, mentre il Museo Poldi Pezzoli in Milano, nella sua anticamera, al piano nobile, gli porgerà altri tre campioni d'uomini prosperi e ben pasciuti, trattati in modo analogo. In Bergamo stessa poi si trovano tuttora in case private buon numero di ritratti suoi e in proposito si distingue fra tutte la raccolta del signor Pietro Ginoulhiac.

Procedendo nell' esame delle opere d'arte a seconda dell'ordine di tempo con cui pervennero all' Accademia viene avvertito, come si ricava dalle notizie conservate sopra luogo, che nel 1842 il sig. Annibale Costa di Milano legava morendo all'Accademia Carrara il quadro che porta il numero 104 nel Catalogo, lasciandolo però in usufrutto vita natural durante al conte Guglielmo Lochis, il quale nel 1844 rinunciava al suo diritto e lo

DONNA CHE TIENE UNA PALMA IN MANO
Scuola di Rubens — (Fot. Taramelli)

consegnava all' Istituto medesimo. Trattasi di una mezza figura di donna che tiene in mano una palma, ritenuta della scuola del Rubens. Sta appeso assai in alto nel salone questo dipinto in tavola: per quanto appariscente è difficile a tanta distanza giudicarlo a tutto rigore.

Sotto l'anno 1850 si hanno da registrare degli acquisti non meno che dei doni. I doni consistono in quattro quadri legati per testamento dal conte Carlo Marenzi, il di cui nome merita di essere per sempre bene-

detto, per aver egli arricchito la patria città di un gioiello di uno dei sommi artisti italiani, cioè di Andrea Mantegna. Il corrispondente facsimile ci dispensa dal descriverne il soggetto, il quale è eseguito a tempera su tela di fine tessuto, come l'ebbe a usare frequentemente l'egregio artista, massime ne' suoi anni più provetti, mentre da principio si serviva di preferenza delle tavole. Questa osservazione a dir vero la fece il nostro Morelli e ne diede comunicazione nel 2° volume delle sue *Kunstkritische Studien über Italienische Malerei* pubblicate dal Brockhaus di Lipsia. Nella enumerazione ch' egli fa dei quadri del Mantegna eseguiti sulla tela, si ferma con compiacenza su quello proveniente dal conte Marenzi e gli dedica fra

La natività della Madonna
di Francesco Carotto (raccolta privata) — (Fot. Montabone)

altro i seguenti pensieri: " Il tipo del volto di questa Madonna del Mantegna è ben diverso da quelli di Rafaello, del Francia e del Luini; le Madonne del Mantegna sono tipi dell'Antico Testamento e hanno una certa parentela colle Sibille di Michelangelo. Coloro che si compiaciono delle Madonne del Sassoferrato o di Carlo Dolci, si sentiranno inorriditi alla vista di quelle dell' artefice padovano ,,. E in fatti l'austerità di tipi simili non si confà a tutte le indoli e a tutte le disposizioni, ma ben rivela una mente che s' innalza quale aquila sulla comune degli uomini.

Un ottimo e ben ispirato acquisto è quello che fu fatto nel 1852 presso la contessa Martinengo Spini Ippolita, per cui la Pinacoteca pubblica venne ad arricchirsi di due ritratti a figura intera del Moroni, quelli v. a. d. che fanno sempre bella mostra di sè sulla parete principale del salone, in mezzo a ben parecchi altri capi minori dell' insigne nostro ri-

trattista. Sono effigie dei coniugi Bernardo Spini e Pace Rivola Spini, acquistati al tenue prezzo (oh diversità di tempi!) di lire austr. sei mila cumulativamente; mentre al giorno d'oggi, come l'esperienza insegna, raggiungerebbero senza difficoltà, ove fossero vendibili, un prezzo ben venti volte maggiore, vista la ricerca di simili capi d'arte. Degni infatti di stare

L'Annunciazione
di Franc. da Santa Croce — (Fot. Lotze)

in qualsiasi Galleria la più cospicua e la più scelta, sono, come ben disse il compianto prof. Pasino Locatelli, quanto di vero si possa vedere nel ripetere in tela la figura umana, rivelando la grande arte del loro autore, non solo nella maestria con cui vi sono rappresentati i visi e le mani, ma in egual modo nel gusto eminentemente artistico spiegato, ritraendo i bellissimi costumi dei tempi colle armoniche stoffe cui si contrappongono

gli effetti delle biancherie, foggiate secondo gli usi introdotti dalla Spagna. Appartengono a quella che si può chiamare la seconda maniera del maestro, v. a. d. alla *bruna*, desumendo tale termine dalla intonazione adottata per l' incarnato, quando l' intera sua attività si volesse considerare soggetta, come appare ragionevole, a tre maniere successive, cioè alla *rossiccia*, (ere-

S. Michele — Santo con devoto

attribuiti al Bramantino (raccolta Frizzoni Salis) — (Fot. Taramelli)

ditaria, starei per dire, dal suo maestro, il Moretto da Brescia), alla *bruna* e alla *cenerina*.

Nel complesso la meglio riescita fra le due figure è quella della donna, se non altro per la maggiore scioltezza dell'atteggiamento, facendo pure astrazione dallo stato di conservazione che lascia qualche cosa da desiderare.

Nel seguito dell'alternativa fra acquisti e doni apparisce sotto la data del 1862 il risultato di una transazione sopra un legato disposto dal conte

Lodovico Petrobelli, per cui l'Accademia entrò in possesso di tre quadri della sua raccolta. Di questi il più prezioso è una tavoletta a figure piccole dov'è rappresentata la scena tragica della *Strage degli Innocenti* del noto pittore veronese Francesco Carotto. Merita una speciale attenzione non solo pel suo intimo valore artistico, ma anche per la sua rarità e per l'elogio che n'ebbe già a fare lo storiografo classico, il Vasari. Questi infatti enumerando le sue opere in Verona, soggiunge: " Alla Compagnia della Madonna in San Bernardino dipinse, nella predella dell'altar di detta Compagnia, la Natività della Madonna e gl'innocenti, con varie attitudini negli uccisori e ne' gruppi de' putti, difesi vivamente dalle loro madri; — (particolari codesti che ben si rilevano nel quadretto pervenuto dalla raccolta Petrobelli) — la quale opera è tenuta in venerazione e coperta, perchè meglio si conservi ". Che il dipinto accennato dallo scrittore poi si abbia ad identificare con quello di che si ragiona, lo prova anche la circostanza che in un' altra raccolta di un cittadino bergamasco trovasi quello che gli andava unito, rappresentante la Natività della Madonna, che il lettore può vedere riprodotto qui; segnato a nome e datato 1527. Sono improntati entrambi dal gusto dell'età matura e dalle impressioni riportate dal pittore alla vista delle composizioni di Raffaello, già rese celebri e note ogni dove a mezzo dei disegni e delle stampe. Sembra poi che al Vasari (superficiale od imperfetto quale fu quasi sempre nelle sue relazioni intorno agli artisti non toscani) fosse sfuggito che una terza tavoletta di eguali dimensioni e di eguale stile s'accompagnava alle due nominate; la quale non sarebbe altra in realtà se non quella dell'Adorazione de' Magi, facente parte della Galleria Lochis ed ora visibile nella terza sala del riparto omonimo.

Notevole, massime per l' interessse artistico locale, è l' acquisto fatto nel 1868 della pala dell'Annunciazione, di Francesco Rizzo di Santa Croce, proveniente dalla chiesa parrocchiale di Spino in Valle Brembana, al prezzo molto conveniente di L. 3400. È un dipinto che spicca fra tutti nella sala maggiore per la limpidezza e chiarezza del suo colorito non meno che per la vaghezza dei particolari decorativi che contiene, quali si possono osservare anche nel nostro facsimile. Per essi non meno che pei tipi e l'acconciatura delle figure l'autore si manifesta quale altro dei numerosi discepoli e seguaci di Giovanni Bellini. A Venezia infatti vedonsi parecchie opere sue, nelle quali s'egli non rivela mai una mente molto elevata, afferma le qualità di un tecnico accurato. Del suo colorito succoso danno prova in Bergamo i tre buoni Santi uniti in un trittico, segnato, in casa Piccinelli e una lunetta colla *Incoronazione della Madonna*, nella sagrestia di S. Alessandro della Croce.

Un altro distinto concittadino dei nostri tempi, da dovere essere ricordato con sentimento di stima, fu il conte Giovanni Secco Suardo, che tanta benemerenza si acquistò nella teoria e nella pratica di certi procedimenti

riferentisi all' arte del ristauro, massime per quanto concerne i trasporti dei dipinti dal muro sulla tela [1]. Negli anni 1871 e 1873 egli offriva in dono alla pubblica Pinacoteca, oltre ad una tela del noto scrittore e pittore tedesco del seicento, Gioacchino Sandrart, un affresco da lui stesso trasportato dal muro in una antica chiesa di Monza, stata soppressa e venduta fino dal secolo scorso. Sta appeso sopra la porta d' ingresso alla prima sala Carrara e rappresenta la *Deposizione di N. S.* L' attribuzione a Bartolomeo Suardi detto il Bramantino va presa evidentemente alla larga, da poichè non presenta i tratti caratteristici del pittore stesso, quali si riscontrano nelle sue opere autentiche a Milano e altrove, onde si avrà a contentarsi di riconoscervi la mano di qualche compaesano contemporaneo di mediocre valore. L'esperienza insegna d' altronde che sia stato fatto spesse volte abuso del nome di questo interessante, ma alquanto misterioso discepolo del grande Bramante da Urbino, trovandoglisi spesso aggiudicate nelle chiese e nelle raccolte delle opere che in realtà non possono avere avuto con lui stesso se non una relazione più o meno diretta di scuola o di maniera.

Tali fra altre due tavole assai curiose, appartenenti alla raccolta Frizzoni Salis, che secondo ogni probabilità dovettero servire di compimento ad una terza posta nel mezzo, ora perduta. Vi si vede dipinto nell'una un giovanile S. Michele che sta pesando, secondo un mistico concetto, le anime in una bilancia, mentre tiene pure in mano la spada destinata ad annientare il demonio, ideato sotto forma di mostro da lui calpestato; nell'altra un venerando Santo in pontificali (probabilmente un superiore dell' ordine certosino), con un devoto inginocchiatogli a canto, in veste bianca, inteso certamente a rivolgersi al gruppo della Vergine col Bambino che doveva certamente figurare nella parte centrale scomparsa. Che il gusto decorativo in genere, quello delle architetture riccamente dorate in ispecie, visibili nei fondi di codeste tavole, richiamino quanto apparisce in molti altri prodotti dell' arte milanese del tempo del Bramantino, è cosa della quale non si vorrà dubitare; che le tavole stesse poi, come fin qui si credeva, siano procedute dalle mani di questo medesimo artista, a rigor di termine non saprebbe essere confermato. In fine, alla presenza di questi quadri di un carattere spirituale intimamente lombardo così finamente accentuato, dobbiamo confessare di trovarci in faccia ad uno dei tanti problemi tuttora insoluti ond'è irta la storia dell' arte nostra, da che mancano sempre i dati necessari per portare luce sufficiente nell'argomento [2].

[1] Vedasi in proposito il suo volume intitolato: *Manuale ragionato per la parte meccanica dell'arte del restauratore dei dipinti*, del conte Giov. Secco-Suardo. - Milano, Tipografia di Pietro Agnelli, 1866. Contiene: *Il risarcimento delle tavole e delle lamine, il trasporto dei dipinti dalla tela, dalle tavole e dal muro e la foderatura delle tele dipinte, con sei tavole litografiche.*

[2] Meno che mai giustificato è a tenersi il giudizio emesso nel Catalogo della Galleria Lochis, per cui viene dato senz'altro al grande Bramante una tavoletta dalle lunghe e scarne figure (S. Ambrogio che battezza S. Agostino) con un fondo d'architettura alquanto meschinetto, ta-

Appartiene alla prima maniera del Moroni un vecchio di casa Bettami, adagiato in una sedia a bracciuoli, fisionomia di natura sanguigna e staremmo per dire apoplettica, mirabilmente resa dal pittore. Passò anni addietro in proprietà dell' Ospedale civile e fu nel 1879 dall' Amministrazione del medesimo dato in deposito alla Pinacoteca cittadina insieme ad altro vieppiù prezioso ritratto, che fuori di Bergamo avrebbe potuto essere preso facilmente per un'opera di Giorgione, in grazia del modo altamente fantastico e pittoresco con cui è concepito e condotto, ma che

Ritratto di donna
di Lorenzo Lotto — (Fotografia Lotze)

realmente non è d'altri che di Gio. Cariani. Esso figura insieme a quello del Moroni nel centro della parete principale del salone Carrara.

Sorvolando quindi altre donazioni di minore entità, giungiamo all'anno 1882 nel quale venne fatto alla Commissaria di ottenere al mite prezzo di L. 3300 un ritratto del Lotto meraviglioso, un vero astro de' più lucenti nel firmamento artistico dell'Accademia bergamasca. E chi non ne rimarrebbe impressionato scorgendo codesta singolare effigie di donna appena varcata la soglia della terza sala? Essa proviene dall'antica casa patrizia dei

vola che potrebbe nullameno riescire non ispregevole e un po' più decifrabile se venisse liberata dal gramo ristauro che la deturpa. (Vedasene la fotografia fatta dal sig. Lotze).

conti Grumelli, essendo stata ceduta all'Accademia dalla contessa Degnamerita Grumelli Albani. È da supporre che rappresenti un'antenata della famiglia, la quale deve essersi compiaciuta di farsi ritrarre dall' ingegnoso pittore già salito in fama di esimio artista colle opere eseguite per altri privati e pel pubblico, fra le quali emergono, come ben si sa, le tre magnifiche pale che si vedono tuttora, a onore e gloria della nostra città, nelle chiese di S. Bartolomeo, di S. Spirito e di S. Bernardino.

L'aspetto di questa nobile donna per verità rispecchia genuinamente

Ritratto d' Isotta Brembati
di Gio. Battista Moroni — (Fotografia Lotze)

la propensione costante del genere umano a voler vedere lusingata la propria vanità. La dama evidentemente si credette bella e desiderò che il pittore rendesse fedele imagine delle eburnee carni, dello sguardo vivido, dello sfarzo del costume e dei monili che mette in mostra, ed egli adoperò ogni studio per contentarla, come ben avvertirà chi esamini da vicino lo smagliante quadro. Questo poi fu un acquisto tanto più prezioso per la Pinacoteca in quanto è il solo capo che rimanga in Bergamo in fatto di pittura di ritratti, propriamente detta, di così insigne ritrattista, mentre è pur noto ch'egli dovette averne condotti parecchi durante il suo lungo soggiorno passato in questa sua patria adottiva negli anni della sua più ar-

dente attività dal 1512 al 1524 circa. Al tempo del Tassi, che scriveva sulla fine del secolo scorso, un buon numero di ritratti del Lotto doveva ancora trovarsi presso le antiche famiglie di Bergamo, ma l'oro straniero a poco a poco servì da calamita ad attirarli in maggiori centri di coltura, dove stanno ad attestare tuttora quanto valesse in questo ramo l'ingegnoso artista.

Non meno a proposito giunse l' acquisto fatto nel 1891 di un altro ritratto di donna, dalla sullodata contessa Grumelli ceduto al prezzo di favore di L. 1300, ed è quello della poetessa Isotta Brembati Grumelli dipinto dal Moroni. Questo oltre l' interesse che offre dal lato artistico, come esemplare meravigliosamente conservato della prima maniera, calda, del suo autore, che ritrasse con vivezza di colorito non meno che di espressione il suo modello e con tocchi di un'efficacia non comune nella esecuzione dei particolari delle stoffe e dei gioielli, merita pure una speciale attenzione, in considerazione del soggetto rappresentatovi. Isotta infatti fu donna di alte doti di animo, decantate dalla storia e da buon numero di poeti del tempo, fra i quali non mancò di farsi sentire il suo contemporaneo Torquato Tasso in apposito sonetto, alla memoria di lei dedicato, ch'è del seguente tenore :

Ognor condotta è nuova preda a morte
Ch'a tutti spiega la sua negra insegna
Dal Mauro a l' Indo, e tien lo scettro, e regna,
E l'alto al basso, e 'l frale agguaglia al forte.

Ma l'horribil trionfo e l'ombre smorte
Non seguì Donna mai d'honor più degna
Di lei, che sotto i piedi or pone, e sdegna
Averno, Stige e le Tartaree porte.

Pur vinta è solo inferma parte e stanca,
Che meritava rose, e lauro, e mirto,
Tal che dee Serio e Brembo ancor dolersi.

L'altra non già: ma vola in ciel lo spirto,
Nè la sua fama in terra è spenta, o manca,
Nè trionfa la Morte il nome, o i versi.

" Isotta Brembati, gentildonna bergamasca ,,, riferisce il Mazzucchelli nella sua opera poderosa intorno agli *Scrittori d'Italia* a carte 2047, " chiara poetessa de' suoi tempi, fiorì dopo la metà del secolo XVI. Fu moglie di Girolamo Grumello ed ebbe perfetta cognizion edella lingua latina, volgare, francese e spagnuola, nella qual ultima superava i più eccellenti poeti di quella nazione. Del suo valore nella lingua latina si vuole ch'ella desse diversi saggi nel Senato di Milano, ov'ebbe a trattare varie cause concernenti i suoi proprii affari. Ebbe per impresa il Giardino delle Esperidi, coi pomi d' oro, col drago morto innanzi alla porta e col motto

spagnuolo: *Yo mejor los guarderé* (Io meglio li custodirò). Passò colpita da accidente improvviso all'altra vita a' 24 di febbraio del 1586 e fu assai commendata da diversi begli ingegni „.

Una raccolta completa delle sue rime non viene indicata, ma a dare una idea della elevatezza del di lei modo di sentire valgano i suoi versi seguenti, che trovansi riferiti nei *Componimenti poetici delle più illustri rimatrici*, raccolti da Luisa Bergalli (Venezia, 1726):

L'alto pensier, ch'ogn'altro mio pensiero
Dal cor mi sgombra ognor, come far suole,
Oscura nube, chiaro e ardente sole,
Di gir al Ciel mi mostra il cammin vero.

Questo sol tien del petto mio l'impero,
Ed in me crìa desir, forma parole,
Come suol vago april rose, e viole
Con la virtù del Re de' lumi altero.

Dunque se il Ciel concorde alla Natura
Consente e vuol, che sol ei meco stia,
Chi fia possente indi levarlo mai?

Siami pur quanto può fortuna rìa
Contraria ognor; che alla celeste cura
Non potrà contrastare ella già mai.

Il corrispondente ritratto di lei, inciso, trovasi a capo di una breve biografia inserita nella *Scena letteraria degli scrittori bergamaschi* di Donato Calvi (Bergamo, 1664). Il Moroni ebbe a ritrarla un'altra volta in aspetto matronale, a figura intera, in ricco abito di broccato, per mezzo di una splendida tela che decora il già rammentato salone dei conti Moroni in Bergamo, insieme a due altre insigni figure intere di uomini. In fine anche un seguace del celebre ritrattista ne volle eternare le sembianze in un quadro che figura nella stessa terza sala all'Accademia. Questa effigie che ci porge le fattezze di lei in età sensibilmente più matura è opera di Gian Paolo Lolmo, e ben palesa l'inferiorità dello scolaro in confronto al maestro, colla sua intonazione scialba e fredda.

Un acquisto in fine che fa grande onore alla nobile Commissaria, per la solerzia dimostrata a provvedere all'incremento delle raccolte, si fu quello effettuatosi mercè gli opportuni accordi presi colla Fabbriceria vicariale della chiesa di S. Bartolomeo, onde entrarono nell'Accademia e trovarono conveniente collocazione sopra una parete della terza sala otto tavole, tre di Lorenzo Lotto e cinque di Ambrogio Borgognone. E fu questa una di quelle convenzioni che più di frequente si vorrebbero vedere conchiuse col consenso dell'autorità governativa fra Corpi morali e pubblici Musei, sia governativi, sia municipali, quando come nel caso presente vi sia garanzia di provvide disposizioni per parte delle Direzioni dei Musei

stessi, per la conservazione delle opere di che si tratta. Nel caso concreto infatti chi non vedrebbe l'utilità dei diversi scopi raggiunti in una sola volta; per la Fabbriceria in primo luogo coll'avere acquistato una somma tonda di 12 mila lire (pagata bensì in diverse rate) giunta a buon punto per sopperire alle spese occorrenti a condurre a fine l' innalzamento della nuova facciata della chiesa prospiciente il noto passeggio del *Sentierone*, per le opere stesse coll' averle sottratte ad un ambiente, dove stavano poco degnamente accatastate sopra gli armadii in mezzo ad una quantità di altri quadri affatto dozzinali, e già davano indizio, per la lunga incuria, di andare incontro a sensibili deperimenti, per la Galleria poi coll' averle aggiunto nuovo lustro incorporandovi opere di maestri insigni. Quanto alla Direzione essa ha bene dimostrato di essere conscia dell' importanza dell'acquisto, non tardando a prendersi a petto la migliore conservazione di quelle fra le pitture acquistate che maggiormente abbisognavano di ristauro. E a tal uopo giovandosi dell' esperienza anteriormente fatta con ricorrere alla mano abile e riguardosa di un artista quale il prof. Luigi Cavenaghi di Milano, a lui affidò il ripristino, felicemente compito, delle tre tavole del Lotto, nelle quali si era manifestata una parziale disgregazione dei colori. Codeste tavole, se qualcuno non lo sapesse, costituivano precisamente il gradino della grande pala del maestro, fatta per l'altar maggiore della chiesa di Santo Stefano al Fortino, situata già appena di sotto all' attuale porta San Giacomo e demolita nella occasione della costruzione dell'opera colossale delle mura che cingono l'alta città. Trasportata la pala nel coro di S. Bartolomeo, fu soppressa sciaguratamente l'antica sua incorniciatura che dovea contenere superiormente nel timpano una figura di angelo preso in iscorcio colle braccia allargate e al basso le tre storiette rappresentanti la *Deposizione di N. S.*, la *Lapidazione di Santo Stefano,* e un *Miracolo operato da San Domenico,* dipinti che in onta a molti difetti nel disegno si distinguono per gli arditi accordi di colori e la vivezza altamente drammatica con cui vi sono trattati i soggetti.

Appartengono ad un indirizzo artistico differente del tutto, le cinque tavole del Borgognone appese sopra quelle del Lotto, ma facevano parte anch'esse di un'ancona nella demolita chiesa dei domenicani al Fortino. Forse è una parte sola quella che manca, ma sarebbe la principale, v. a. d. quella che doveva presentare la Madonna col Bambino solitamente posta nel centro, che un giorno o l'altro si potrebbe forse scoprire in qualche raccolta pubblica o privata. Le doveva sovrastare, quando si trovava sull'altare, il pietoso soggetto del Redentore morto, ritto nel sepolcro, pianto dalle tre addolorate Marie, mentre ai lati avranno avuto la loro collocazione i Santi Stefano e Luigi re di Francia a figure intere e superiormente quelle mezze delle Sante Lucia e Cristina, formando così un trittico a due piani. Per quanto non appartengano alla maniera primitiva di questo

simpatico autore, da taluno qualificato giustamente come il Beato Angelico della pittura lombarda, per la purezza e la religiosità onde si vedono improntate le opere sue, pure rivelano tutte insieme un bel sentimento, che ne rende gradevole l'aspetto ad ogni amatore dell'arte elevata e seria.

Deposizione di N. S.
di Ambr. Borgognone — (Fotografia Taramelli)

A questi poi Bergamo ha da porgere parecchi altri esempi del suo operare, innanzi tutto nella sua pala conservata nella cornice del tempo, onde va fregiato uno degli altari di Santo Spirito, poi in alcune case private, fra le quali si distingue quella del nob. signor Francesco Baglioni. Egli infatti oltre a possedere di lui una figura circa a tre quarti dal vero di un S. Gerolamo penitente, tiene pure due tavolette di minori proporzioni contenenti l'una una figura di un S. Giovanni Evangelista, l'altra di un S. Paolo, particolarmente delicate e fine e da ritenersi eseguite negli anni migliori dell'artista.

Delle tavole conservate nelle raccolte Lochis e Morelli si parlerà a suo luogo.

Nell'anno 1891 stesso il nob. sig. Giovanni Piccinelli, in adempimento della volontà del defunto zio, consacrò all'Accademia, togliendolo dalla scelta raccolta, un ritratto curioso ed interessante nel suo genere, quello cioè a dire di Don Gaspero Alberti Musico, opera di un pittore bergamasco poco conosciuto e un po' ritardatario, di nome Giuseppe Belli, da lui firmata e datata coll'a. 1547. È rappresentato sedente, come nota il Tassi nelle sue *Vite*, gli occhiali nella mano sinistra e una carta di canto nella destra con queste parole: *Naturalis effigies Musici Presbiteri Gasparis de Albertis. — Joseph de Bellis, die V septemb. MDXLVII.*

Nel piano inferiore sonvi ancora alcuni ambienti che furono destinati ad albergare quanto rimane d'altro della sezione Carrara, da quando le due sale estreme del piano di sopra furono riformate per collocarvi la raccolta Morelli. Oltre a un miscuglio di quadri antichi e moderni contenenti i depositi fatti dal Municipio e i legati degli eredi del nob. signor Gio. Brentani e del rimpianto prof. Pasino Locatelli, vi si trova collocato il medagliere che contiene molti capi interessanti tanto pel loro valore storico quanto per l' artistico, massime in fatto di medaglie d' uomini celebri, di autori quali il Pisanello, il Caradosso, il Matteo de' Pasti e via dicendo.

Notevole inoltre fra le cose appese alle pareti sette tavolette in rame sbalzato a figure e ornati, eseguite intorno al 1500 con molto gusto e finezza, le quali facevano parte di una grande ancona che esisteva nella basilica di S. Maria Maggiore [1].

In alcune vetrine finalmente stanno esposti parecchi libri antichi rari, illustrati con incisioni, come sono il *Sogno di Polifilo*, l'*Antico Testamento* illustrato dall'Holbein, le *Figure del Nuovo Testamento illustrate da diversi vulgari italiani*, l'*Officium Beatæ Virginis secundum usum Romanum cum Missa* ed altri.

---

[1] Fa menzione partitamente di questa pala il già rammentato *Anonimo Morelliano* nella sua *Notizia di opere di disegno;* 2ª edizione, pag. 128.

CAPITOLO II.

## LA GALLERIA LOCHIS

MORIVA nel 1859 un altro distinto patrizio bergamasco, il Conte Guglielmo Lochis, il quale aveva speso buona parte della sua vita a formarsi una grande raccolta artistica, di che si era compiaciuto ornare la sua residenza di campagna nella frazione della Crocetta di Mozzo, presso Ponte S. Pietro. Non avendo lasciato prole, aveva istituito per testamento suo erede nel possesso della Galleria il Municipio di Bergamo. Se non che la clausola principale che vi andava unita, per la quale il Municipio doveva obbligarsi a mantenere la raccolta negli ambienti della villa appositamente costrutti all'uopo, a lungo andare apparve inaccettabile, perchè nel mentre imponeva delle misure di vigilanza onerose, la distanza della villa dalla città faceva sì che rimanessero quasi interamente sottratti all'osservazione del pubblico tanti tesori artistici. La rappresentanza del Comune di Bergamo quindi agì saviamente venendo ad accordi col Conte Carlo Lochis, erede universale della sostanza del cugino Guglielmo, combinando col medesimo di rinunciare in suo favore al possesso della villa e di un terzo dei quadri, in ragione di valore, più di tutti gli altri oggetti d'antichità, come armi, mobili, bronzi, porcellane, vetri, smalti, camei, nielli, ecc., mentre l'erede dal canto suo consentiva, che la parte della Pinacoteca destinata al Municipio potesse dal

medesimo essere trasportata in città. Nè si oppose il Conte Carlo, da buono e disinteressato cittadino, a che al Comune fosse riservato il privilegio di nominare apposita Commissione incaricata di fare la scelta dei quadri che gli spettavano, onde ne seguì il vantaggio pel pubblico, che per quanto mercè l'amichevole transazione rimanessero in proprietà dell'erede parecchi quadri di buoni autori, pure negli altri due terzi non mancasse nulla di quanto maggiormente avesse ad importare di vedere riunito alle raccolte dell'Accademia Carrara.

Tenendo conto ora delle diverse scuole di pittura, vediamo quali sono i capi più cospicui che vi appartengono nell'ambiente della Galleria Lochis. Per cominciare con quello che ci concerne più davvicino volgiamoci anzi tutto, come già fece partitamente il Conte Guglielmo Lochis nel suo Catalogo, alla *Scuola bergamasca,* se così si può chiamare quella che nella sua parte più brillante e più perfetta in realtà non è se non una diramazione di quella di più vasta comprensione che da tutti è ben nota col nome di Scuola Veneta.

Il Conte Guglielmo, che nell'accennato suo esteso Catalogo, un volume in 8.º di quasi 300 pagine, dà chiara prova della compiacenza provata nell'illustrare la sua ricca Pinacoteca, adduce senz'altro fra i pittori di Scuola bergamasca i due pittori soci Bernardo Zenale e Bernardo Butinone da Treviglio. È una classificazione a dir vero che non si saprebbe ammettere come esatta, a rigor di termine, quando si consideri che ai tempi dei due artisti era la linea dell'Adda quella che divideva il territorio bergamasco dal milanese; laonde ne segue che il Zenale e il Butinone non si possono considerare più bergamaschi di quel che si abbia a considerare piemontese Gaudenzio Ferrari, nativo di un territorio di qua della Sesia e appartenente quindi a quel tempo al Ducato di Milano. — Ma lasciando da parte queste considerazioni, c'è da domandarsi se veramente tali nomi siano invocati con fondamento nella Galleria. La Madonnina col Bambino, segnata *Bernardus B.* in grandi caratteri romani, e che ci viene presentata come un piccolo campione del Butinone, è ad ogni modo una cosetta alquanto insignificante, dove uno scandaglio che si avesse a fare sulla segnatura potrebbe per avventura metterne in forse l'autenticità, laddove si manifesta per apocrifa senza ogni dubbio la firma di *Bernard. Zenala* che leggesi in un angolo di un'altra Madonna in atto di allattare il Bambino, nella terza sala, la quale per chi abbia qualche famigliarità col fare del milanese Ambrogio Borgognone si qualifica per un'opera sicura di lui e propriamente della sua maniera chiara, primitiva, la più pregiata. Si confronti infatti colle rappresentazioni di altre Madonne del Borgognone in analogo atto, quale quella bellissima, dei primi tempi, nella Galleria Borromeo a Milano, o con quella del signor G. Batt. Vittadini e si vedrà come il sentimento serio ed ingenuo, l'intonazione, il modo d'intendere e di rendere le forme si corrispondano in tutti e tre i

quadri. Nulla d'analogo invece in quanto ci si offre alla vista della grande ancona dove collaborarono ad un tempo i due soci trevigliesi sunnominati, che, per quanto poco se ne sappia, pare non abbiano mai raggiunto la finezza spirituale ed intima dell'ottimo contemporaneo ambrosiano. Che se ora al cartello sottoposto al quadro in onta al vecchio e al nuovo Catalogo, noi troviamo sostituito il nome attendibile a quello dello Zenale, ciò prova che la verità a poco a poco riesce a farsi strada nelle sfere uf-

VERGINE ALLATTANTE IL PUTTO
di Ambrogio Borgognone — (Fot. Taramelli)

ficiali pure. Non rimarrebbe ora se non di farle omaggio completo, col far rimuovere dal quadro stesso la bugiarda iscrizione.

Dovendo per brevità attenerci alle cose principali, non si può fare a meno di fermarsi alquanto sul sovrano dei patrii artisti, un pittore di fama mondiale, quale fu Jacopo Palma, detto il Vecchio, per distinguerlo dal suo omonimo a lui posteriore e molto inferiore di merito. In Bergamo pur troppo non rimane più se non un'opera sua, ed è quella di cui si

rende l'immagine al lettore nella incisione dov'è rappresentata la Vergine che tiene il Bambino fra le braccia, con S. Maria Maddalena da un lato e S. Gio. Battista dall'altro; figure dalle consuete forme piene, tondeggianti e floride, che alla loro volta rivelano la natura montanara dell'autore proveniente dall'alpestre paesello di Serinalta, in una convalle laterale alla Valle Brembana. Gli è nella chiesa di quel suo paese nativo che si trovano tuttora, ben che male tenute, e adattate a posteriori rinnovazioni degli altari, alcune tavole, certamente destinate in origine a comporre una sola pala. Un'altra a varii riparti sta a decorare tuttora l'altare maggiore della chiesa di Peghera in Val Taleggio, altra convalle della Brembana. Invi-

Madonna col Bambino e Santi
di Giacomo Palma, il vecchio — (Fot. Taramelli)

sibile invece perchè da molti anni ricoperta da fogli di carta aderenti, destinati ad impedire ulteriori scrostature di colori è la pala appartenente alla chiesa di Dossena (Valle Brembana), la quale ben andrebbe raccomandata alla locale Commissione provinciale di conservazione delle opere d'arte, acciò si facesse iniziatrice a promuovere finalmente la risurrezione di un'opera di così raro e così pregiato autore.

Quanto alla tavola della raccolta Lochis, essa fa bella mostra di sè e presentandosi sulla parete di fondo del riparto indicato, proclama ad alta voce i meriti coloristici di chi la dipinse. Alla freschezza e all'armonia dei suoi toni si contrappone a riscontro colle sue proprie qualità ben distinte un dipinto di Lorenzo Lotto, dove nel suo modo capriccioso e fantastico volle immaginare un altro sacro convegno inquadrato per così dire fra il verde

di folti gelsomini e di un fico, di sotto il quale l'occhio spazia sopra una vasta campagna solcata da un fiume e irradiata dal chiarore di un lucente cielo [1]. Nulla di più interessante in vero che il confronto di questi due quadri dei due amici Palma e Lotto e di più significativo ad attestare la differenza dell'intima loro natura, non ostante che si fossero fino a un certo punto scambiate le loro qualità, ossia che si fossero reciprocamente influenzati, fino ad essere talvolta scambiati l'uno per l'altro nelle loro opere. Natura equilibrata e dotata di un finissimo senso del colore il primo, le forme delle sue figure non sanno salvarsi in genere dalla pecca della tendenza al tozzo ed al tarchiato; eminentemente nervoso e vivace il secondo,

Madonna col Bambino e Santi
di Lorenzo Lotto — (Fot. Lotze)

egli segue l'estro del momento nelle sue creazioni e riesce quindi assai ineguale: quasi insuperabile quando ritrae il vero nei suoi migliori quarti d'ora: scorretto, lezioso ed affettato altre volte quando non si sentiva disposto ad interpretare adeguatamente il còmpito assunto, come l'attestano parecchie delle sue tele nei luoghi minori tanto nel territorio bergamasco quanto in quelli delle Marche d' Ancona. Comunque, egli spiega spesso un'arditezza d'intonazioni coloristiche, una freschezza di tocchi così vivida per cui non è rimasto superato da alcuno.

Intercede fra i due valenti campioni nominati un terzo degno di cotanto senno, ed è il nostro Giovanni Cariani, con un ritratto che gli fa

[1] È segnato: *Laurentius Lotus 1533*. Non appartiene quindi al novero de' quadri fatti durante la dimora del pittore in Bergamo, ch'ebbe luogo fra il 1512 e il 1525.

grande onore, per la efficace semplicità con cui è condotto. Il personaggio dall'aspetto dignitoso che ci si affaccia davanti a un parapetto sfogliando un libro, è espresso in tutta la sua dignità di Rettore e Professore degli studi di Padova. Questa sua qualità è confermata infatti dalla iscrizione contemporanea che si legge sulla cortina retroposta; a meno che si abbia a ritenere per una burla, da che furono vane tutte le ricerche negli antichi registri dell'Università padovana, per identificarvi questo personaggio. La

Ritratto di letterato
di Giovanni Cariani — (Fot. Taramelli)

lucentezza con cui vi è reso l'effetto delle carni e della rosea veste dalle caratteristiche pieghe rettilinee, attestano le buone qualità da pittore che il Cariani seppe attingere dagli esempi di maestri del valore di un Palma ed anche di un Lotto, coi quali deve essersi trovato a contatto lungamente e coi quali venne pure talvolta confuso nelle sue opere. In proposito di questi scambi di attribuzioni merita di essere qui riportato un passo che ricorre nell'opera tedesca del Morelli, là dove egli si diffonde intorno al carattere e alle opere del pittore Cariani [1]. Citando egli quivi lo splendido

[1] Vedi: *Kunstkritische Studien über italienische Malerei*, vol. 2°, pag. 32. Leipzig, F. A. Brockhaus, 1891.

quadro della Madonna con Santi in possesso degli eredi del signor Federico Frizzoni Salis in Bergamo, soggiunge: " Codesto quadro notevole del Cariani fu acquistato a caro prezzo verso il 1850 o poco giù di lì per la Galleria Nazionale di Londra, come opera del Palma Vecchio presso il pittore e speculatore Schiavone a Venezia dal defunto direttore della Pinacoteca inglese sir Charles Eastlake in uno col signor Ottone Mündler,

Ritratto di fanciulla
di Giovanni Battista Moroni — (Fot. Taramelli)

quindi da due personaggi dei più riputati ai loro tempi, come conoscitori dei maestri italiani. Portato a Londra e sottoposto ad una pulitura accurata, venne alla luce, con sorpresa generale, il cartellino col nome I. Carianvs, ch'era stato ricoperto anteriormente da un' imbrattatura qualunque ,,. Ora il quadro fortunatamente è tornato ai patrii colli; il compianto nostro concittadino avendo potuto farselo cedere dalla Direzione della Galleria di Londra mediante cambio con un altro quadro. " Da questo esempio, conchiude poi il Morelli, noi vediamo, come talvolta anche i più esperti conoscitori abbiano potuto sentirsi indotti a prendere lo scolaro Cariani pel maestro Palma ,,.

Come esempio di uno scambio fra il Cariani ed il Lotto invece si potrebbe citare, se non altro, quello di certa tavoletta del Museo municipale di Milano, rappresentante Lot colle figlie.

Per la pittura del ritratto il Cariani ebbe veramente attitudini eccellenti, come lo provano parecchie altre sue tele in Bergamo e fuori. Fra le prime emerge per importanza il gruppo di sette figure, quattro donne e tre uomini, che formano un sol tutto oltremodo caratteristico pel pittore, mostrandoci in modo ben palese le sue particolarità tanto in bene quanto in male. È questo il dipinto già lodato come opera mirabile di lui dal Tassi, a tempo del quale si trovava presso la nobile famiglia Albani, dalla quale passò in eredità poi di quella dei conti Roncalli, dove si trova tuttora [1].

Tacendo degli altri quadri del Cariani nella Galleria Lochis, che non sono da noverare fra le sue cose migliori, e passando di nuovo al pittore celebrato fra tutti come esimio iconografo, nella stessa sala subito ci sentiremo attratti da una sua figura di bambina. È il ritratto di una fanciulla della famiglia Redetti, secondo quanto asserisce il Catalogo del conte Guglielmo. Il nostro Moroni nel fissarne le fattezze sulla tela, seppe interpretare con una semplicità incantevole la natura giovanile della tenera e gentile fanciulletta, bilanciando fra loro con sommo magistero gli effetti delle tinte, a cominciare dalle carni morbide e fresche e venendo mano mano agli accessorii scintillanti del monile che tiene colla sua minuscola manina, dei brocati, delle biancherie, per finire col tono ben trovato del fondo, che tanto serve a creare l'ambiente intorno alla figura.

Adduce poi come *capo d'opera dell'autore* il Catalogo del conte Guglielmo, un busto d'uomo senza le mani, esposto ora a canto a quello della giovinetta, ch'è notevole infatti pur esso e come pittura e come rappresentazione genuina di un simpatico soggetto, un individuo giovane, dallo sguardo cortese ed intelligente.

Ultimo fra i valenti ritrattisti bergamaschi tiene il campo nella Galleria Lochis, anche il Frate da Galgario con due ottime tele.

Se ci volgiamo alla Scuola veneta, ci si presenta, stando al Catalogo per ben sette volte il nome illustre del Giorgione, che in realtà poi porge ancora una addentellato coi pittori bergamaschi. In altri termini vuolsi significare così dicendo, che più di uno dei quadri sotto tale nome anzichè dalle pianure di Castelfranco e di Treviso, si debbono ritenere provenienti dai colli di Bergamo e di Brescia, mentre altri vanno ricercati pure altrove piuttosto che fra le opere rarissime del Barbarelli. Viene presentato fra altro in Galleria nella prima sala sotto la classificazione alquanto vaga di " *Giorgionesco, attribuito anche allo Schiavone* ,, una tela dov'è rap-

[1] Che se i nobili proprietari volessero affidarlo per una opportuna ripulitura ad un ristauratore vero e non della ventura, certo che i suoi pregi coloristici vi spiccherebbero ben più efficacemente. Nel parapetto la segnatura: *Io. Carianus Bergomens, 1519.*

presentato un uomo dormiente con un istrumento a corda fra le mani e a canto a lui una donna, comodamente seduta e assorta nel suono della ghitarra, tela nella quale c'è da meravigliarsi che i nostri concittadini, dal Morelli in fuori, non abbiano ravvisato da tempo la mano e la tavolozza del già rammentato nostro Cariani, tanto è specifico pel suo fare il modo di mescolarvi i rossi e i gialli, fondendoli fra loro con un artificio tutto suo proprio.

Si rivela pure per un'opera di altro buon Bergamasco una tavoletta rincantucciata nella seconda sala (sotto il n. 72) contenente una graziosa scenetta campestre, qual'è quella offerta dalla presenza di un pastore con alcuni animali bovini in aperta campagna. Allorchè il suo modesto pittore ebbe ad eseguirla, c'è da metter pegno sarà stato lontano le mille miglia dall'imaginare che i suoi tardi nipoti avessero a scambiarvelo poi col Giorgione, tanto vi apparisce schietto il carattere suo speciale, come bene sentenziò il nostro Morelli, ravvisandovi precisamente l'impronta del già rammentato Ger. da Santa Croce [1].

Quanto ad altra piccola tavola (n. 71 prima sala) dov'è espresso Sansone dormiente con alcune altre figurine, come non vedere che tutto vi è troppo tozzo, troppo mollemente condotto per poter pensare al grande artista? Chi avesse a proporre qui il nome del Romanino di Brescia potrebbe stare sicuro per lo meno di avvicinarsi maggiormente al vero.

Più importante è il quesito che sorge in faccia al preteso ritratto di Cesare Borgia. Caso mai non fosse vera si potrebbe sempre dire ben trovata una simile denominazione. Il conte Guglielmo presentando il quadro agli amatori, come *ritratto celeberrimo di Cesare Borgia,* non adduce altro argomento in appoggio all' asserzione se non un passo suggestivo di un autore francese che il lettore giudicherà a suo piacere. “ Le bâtard d'Alexandre VI, osserva il Valery ne' suoi *Voyages Historiques et Littéraires en Italie,* a la main sur son poignard; et dans le fond du tableau on voit un guerrier et une femme qui semblent indiqués comme ses victimes. Cette dernière rappelle sans doute l'histoire des ces femmes de Capoue, retirées dans une tour au moment du sac de la ville par l'armée de Borgia, et dont il choisit, après les avoir soigneusement examinées, quarante des plus belles pour les envoyer dans son sérail de Rome „. Con buona pace dello scrittore e della sua ingegnosa congettura è tuttavia difficile stabilire se in favore di questo ritratto militino maggiormente che per quello pure celeberrimo che dalla Galleria Borghese di Roma passò recentemente presso i Rothschild di Parigi, le ragioni per ritenere che ritragga le sembianze del duca Valentino. Dato che Giorgione fosse l'autore di quello della Galleria Lochis, vi sarebbe il prezzo dell'opera d'indagare se

[1] La grana del colore piuttosto densa, l' intonazione turchina del cielo, le pianticelle tondeggianti, tutto insieme concorre a qualificarla per una cosetta di Gerolamo, che in tante altre sue tavole dell'età matura ricomparisce con analoghi caratteri.

e in quali circostanze egli potrebbe avere effigiato il famigerato personaggio; ma poichè la moderna critica è decisamente contraria alla premessa, le probabilità che il rappresentato sia quel desso non possono che andare scemando. Per quanto varie le congetture degli intelligenti intorno al vero autore, non possono se non accordarsi nella persuasione che la natura del dipinto stesso accenna ad epoca posteriore a quella della morte di Cesare Borgia, avvenuta nel 1506. Per un altro verso c'è da ritenere, che, caduto

Ritratto creduto di Cesare Borgia
attribuito al Giorgione — (Fot. Taramelli)

il potere dei Borgia esecrati, difficilmente qualsiasi pittore di qualche nome si sarebbe sentito portato a dipingere il volto del Valentino. Comunque sia il dipinto rimane sempre una cosa attraente per la fierezza del volto e per l'apparenza pittoresca dell'insieme e da interessare quindi i visitatori della Galleria [1]. — Ad un altro ritratto d'uomo, in busto, pure registrato sotto il nome di Giorgione, la stessa nobile Commissaria pare non dia

[1] Quanto all'autore, il Morelli voleva scorgervi la mano di Jacopo Francia, da certi confronti colle sue due grandi tavole della Pinacoteca di Brera.

Altri, e, a quanto parmi, con maggiore verosimiglianza, vi scorgerebbero un pittore educato alla scuola bresciana, cioè Calisto da Lodi.

grande importanza, ed a ragione, avendolo relegato assai in alto nella terza sala (n. 164). Per quanto non sia cosa del tutto spregevole, pure potrebbe essere collocato intanto nel limbo degli ignoti senza fargli torto.

Senza tema di avere a ricredersi invece potrebbe sostituire al nome di Giorgione quello di Bernardino Licinio da Pordenone sotto un bello e caratteristico ritratto di giovane donna che indossa un signorile vestiario scollato, mezza figura con una mano, consentendo l'unanimità dei conoscitori in questa determinazione [1], ben fondata sugli speciali procedimenti pittorici dell'autore.

Il più giorgionesco dei quadri aggiudicati al Giorgione è quello dove in un vasto paese è intesa la rappresentazione di un episodio attinente al mito di Orfeo ed Euridice [2], benchè non si possa dire che in quelle animate figurette apparisca tutta la finezza e l'incanto che si rivela nell'altre poche produzioni del Barbarelli a piccole figure. Non è a dubitarsi d' altronde che un prudente ripristino del dipinto, i di cui colori in più parti minacciano di sollevarsi, permetterebbe all' intelligente di leggervi meglio il carattere proprio dell'autore.

Se di sette Giorgioni ne fosse pur salvato uno a Bergamo ci sarebbe sempre di che dichiararsi contenti, vista la estrema rarità delle opere sue e degli scarsi indizi che si hanno in genere sul suo campo di attività.

Stando sempre alle indicazioni del Catalogo locale, il suo grande seguace Tiziano Vecellio sarebbe rappresentato da sei quadri nella Galleria Lochis. Volendo essere sinceri non si può a meno di fare qui pure serie riserve in proposito. Non che non vi sieno fra essi cose di merito reale : fra altro un ritratto di vecchio, semplice testa, condotta con molto vigore di pennello, ma accusante più che altro la mano del Tintoretto con quei suoi tocchi nerastri nelle ombre, oltremodo efficaci, tela cui ben andrebbe rinnovata la vernice [3]. Quanto alla tavola esprimente N. S. in atto di portare la croce, ed un devoto inginocchiatogli davanti, è cosa tanto tipica pel Moretto da Brescia, che la stessa direzione della Galleria si trovò indotta a modificare l' antico battesimo nel cartello sottoposto al dipinto, rendendo omaggio così alla memoria del defunto critico concittadino non meno che all'opera coscienziosa del restauratore milanese, mercè i quali l'origine dal maestro bresciano si è resa vie più palese. Elevato e severo è il concetto, bene secondato dalle linee tranquille e dalle tinte cupe del fondo, dove vanno pascolando le pecorelle.

In fatto di Veneti delle generazioni anteriori ben parecchie cose ci si offrono degne di contemplazione. Delle tre ritenute di Giovanni Bellini sarebbe da presciegliersi, come la più sicura e la più caratteristica, la sua Madonna che tiene il Bambino sopra un parapetto, pittura chiara, certa-

[1] N. 197, sala 3ª.
[2] N. 179, sala 2ª.
[3] N. 155, sala 3ª.

mente eseguita a tempera, e appartenente all'età più fresca dell' insigne caposcuola. Pur troppo è a dirsi della medesima quello che vale per la maggior parte delle sue Madonne, cioè che n' è stato alterato sensibilmente l' aspetto primitivo per causa delle malaugurate manomissioni dei tempi passati, per cui non può che riescire sensibilmente indebolita l' intenzione originale dell'autore. E basti rammentare in proposito quanto è accaduto con le Madonne del Giambellino riunite all'Accademia di Belle Arti a Venezia e quelle ivi sparse per le chiese, le quali tutte dal più al meno non giunsero a noi se non dopo aver subito le traccie dei martiri cui furono sottoposte nel corso dei secoli.

Più fortunato per questo rispetto è a stimarsi un privato raccoglitore bergamasco che tiene nella piccola sua collezione una Vergine col Putto del maestro, sfuggita a simile flagello (per quanto danneggiata da qualche screpolatura) e atta quindi a dare un concetto più chiaro di quello che dovettero essere in origine le opere uscite di mano di tanto uomo. È quella dove si vede il divino Bambino seduto sul parapetto, la mano destra sul petto, pensieroso, quasi presago della grave missione che l'aspetta. In ordine di tempo vuolsi ritenere delle primissime cose del Bellini, nelle quali rivela sempre la sua dipendenza da Jacopo suo padre, anteriore quindi a quella della Galleria Lochis, per quanto essa pure vada noverata fra le opere della prima maniera.

Una pittura bellinesca interessante poi è quella di un ritratto di doge in profilo, in abito e corno ducale, ritratto che si qualifica per quello del doge Leonardo Loredano (salito al potere nel 1501). A canto alla figura si vede in prospetto da una finestra l' isola di S. Giorgio, quale doveva essere anticamente. Se sia poi veramente uscito dalle mani di Gentile, fratello di Giovanni, questo quadro non apparisce cosa altrettanto sicura [1] ed anzi è lecito in proposito sollevare dei dubbii, ove si confronti colle opere autentiche, scarse in vero, di questo austero fratello maggiore del Giambellino.

Nella stessa terza sala poi vanno osservate due curiose tavolette, contenenti ciascuna un busto senza le mani di un giovane imberbe, per una strana allucinazione registrati entrambi sotto il nome del sommo fra i ritrattisti germanici Hans Holbein [2]. Di siffatta cervellotica attribuzione ha fatto giustizia nelle sue note il Morelli, non solo respingendo il nome di Holbein, ma sostituendovi con cognizione di causa quello di Jacopo de Barbari, veneziano. Che in queste due figure infatti nulla accenni alla mano del pittore da Basilea, chiunque abbia la benchè menoma cognizione del suo fare facilmente potrà attestarlo. I confronti invece con altre teste del pittore che si avrebbe quasi a qualificare per mezzo veneziano

[1] Una copia si trova nella Galleria di Dresda. Il Lermolieff (*Kunstkritische Studien*, II, p. 220) s' inganna accennandola quale copia dal ritratto di Leonardo Loredano nella Galleria di Londra, opera squisita di Giov. Bellini, nella quale la figura è presa di $^3/_4$ e non ha fondo di paese.

[2] Sono collocati sotto i n. 147 e 148.

e mezzo tedesco (per le sue relazioni note con Giovanni Bellini ed altri della scuola e con Alberto Durero ad un tempo) rendono plausibile il nome proposto dal nostro concittadino. Dal disegno degli occhi, alquanto crudo, non che dal modo d'illuminare i capelli, alla maniera di Antonello da Messina, come egli osserva nella sua rassegna della Galleria di Dresda, si riconosce mediante attento esame la mano di Jacopo, il di cui nome è coperto dalle

MADONNA COL BAMBINO
di Giovanni Bellini (raccolta privata) — (Fot. Dubray)

ridipinture, ma non ostante è tuttora leggibile sul rovescio di una delle tavole[1].

Quanto al pittore affine, Antonello da Messina, si apprenderà pure volentieri il giudizio recato in proposito dal Morelli, là dove prende in esame le sue opere. Riscontrando in lui le influenze dell'arte fiamminga nei suoi anni più giovanili, quelle della veneta invece negli anni più pro-

[1] E sia questo *segno ch'ogni uomo sganni*, da che sul rovescio del n. 148 si rileva infatti un principio d'iscrizione in bei caratteri romani, limitata ai termini seguenti: IACOBVS DE . . . . .; laonde la nobile Commissaria potrebbe procedere arditamente ad un nuovo adeguato battesimo.

vetti soggiunge [1]: " In questa epoca più avanzata ovverosia *veneziana* di Antonello (circa fra il 1480 e il 1485) crederei di poter porre oltre al grande San Sebastiano della Galleria di Dresda anche un altro San Sebastiano di dimensioni molto minori, ma di sentimento ben più fine. Quest'ultimo si trova nella civica galleria di Bergamo, riparto Lochis, sotto il numero 222 ". L'altro San Sebastiano nella stessa sala, rappresentato solo a mezza figura, egli non esita a considerarlo per una copia antica da analogo dipinto appartenente all' Istituto Städel di Francoforte. Se si pensa che a Venezia quasi allo stesso tempo lasciò traccia di sè un suo concittadino chiamato Pietro da Messina, non sarebbe fuori di proposito il congetturare che a lui si debba aggiudicare in ultima analisi codesto busto di Santo [2].

Una delle opere più piacevoli e delle più divertenti fra quante si presentano nella Galleria è quella dove quel valentuomo del Vittor Carpaccio, tanto ambito dai raccoglitori e ormai quasi introvabile, volle intrattenerci famigliarmente intorno ad una scenetta casalinga entro una camera puerperale. Se non si sapesse che simile soggetto spesse volte trattato dai pittori del tempo è inteso riferirsi alla nascita della Madonna, nulla impedirebbe di ammettere che si trattasse in questo quadro di un avvenimento presso qualche famiglia veneta contemporanea, tanto vi è nitidamente impresso il carattere locale, sia nelle fogge del vestire, sia nella decorazione dell'ambiente con tutti i suoi accessorii di tappeti, di cortine, di stoviglie, e via dicendo. Nè costituisce l'ultima delle attrattive l' abilità colla quale il pittore sa rendere l'effetto della prospettiva degli ambienti; qui infatti in uno spazio limitato egli riescì a meraviglia a presentarci una fuga di quattro camere, aggiungendo così via maggiore evidenza e varietà all' insieme. Il Carpaccio a vero dire si distingue dagli altri principali veneti suoi contemporanei nel genere delle sue pitture, nel senso che mentre gli altri si applicarono massime alle opere destinate direttamente alla devozione e quindi ad essere collocate sugli altari, egli di preferenza e con maggiore successo si dedicava a quelle concernenti il genere narrativo leggendario. Gli è così che ebbero origine in Venezia le sue apprezzatissime illustrazioni di cicli religiosi, atti a servire di decorazione alle confraternite, alle *scuole* così dette, colle quali venivano coperte le pareti degli ambienti rispettivi o si formavano dei larghi fregi da decorarne la parte superiore. E chi non rammenterebbe con piacere in proposito il vaghissimo ciclo degli episodi attinenti alle vicende principali passate da Santa Orsola nel corso di sua vita, non che quelle che rammentano le leggende invalse intorno a S. Giorgio e a S. Gerolamo, quali si vedono tuttodì richiamare l'attenzione dei visitatori a Venezia?

È appunto a questa categoria di dipinti che appartiene la tela per-

[1] *Kunstkritische Studien*, II, 248.
[2] In proposito, si confronti colla sua Madonna firmata in S. Maria Formosa a Venezia.

venuta in possesso della Pinacoteca Lochis. Nel Catalogo del conte Guglielmo non apparisce altra nozione della sua provenienza se non quella onde risulta ch'ebbe a figurare anteriormente nella galleria del conte Teodoro Lecchi. Ma grazie alle indagini fatte recentemente negli archivi di Venezia dal colto sig. dott. Gustavo Ludwig, si è riesciti a constatare

La Natività della Vergine
di Vittore Carpaccio — (Fot. Taramelli)

che in origine formava parte di una serie di dipinti intesi ad illustrare la vita della Madonna, situati già nella *Scuola dei Cimadori* (tagliatori dei panni di lana). Soppressa poi questa Scuola nel 1768, i quadri, in numero di sei, passarono alla *Scuola dei Pistori* (fornai), d'onde furono levati di nuovo, a quanto pare, nel 1808, e dispersi in diversi luoghi. Le misure che vi stanno indicate si corrispondono tutte in altezza, non differendo fra loro in parte, altrimenti che in lunghezza. Dei sei quadri poi di che

si componeva la serie, oltre quello giunto a Brescia, indi a Bergamo, due si trovano ora nella Pinacoteca di Brera (Dedicazione e Sposalizio di M. V.), uno nel Civico Museo Correr di Venezia (Visitazione) e due nella Pinacoteca dell'Accademia di Vienna (l'Annunziata e la Morte).

Dopo avere raccomandato di volo agli amatori del Quattrocento severo la interessante tavoletta di Bart. Montagna, sul rovescio della quale egli si compiace qualificarsi per *Bresciano, abitatore di Vicenza,* non si può a meno di rammentare che una delle perle che il conte Guglielmo riescì ad acquistare per la sua raccolta è una tavoletta di Carlo Crivelli. Impossibile in uno spazio relativamente così limitato trovare più compitamente rappresentato questo quattrocentista veneto in tutto quello che egli ha di particolare e per cui occupa un posto da sè fra i suoi concittadini, coi quali certamente non passò gran parte della sua vita, mentre si sa che le sue opere provengono quasi tutte dalla Marca d'Ancona. E non ostante egli si compiacque di segnarsi costantemente come *veneto* ne' suoi quadri, com'è il caso anche nella Madonnina di che si tratta, corredata dei soliti accessorii delle vesti a broccato, dei frutti di grande forza di rilievo, posti sul parapetto e dei festoni appesi in alto, senza parlare della cortina e dei due piccoli tratti di paesaggio ai lati. Ch'essa poi non corrisponda al concetto di quello che si suole chiamare bello secondo i criteri dell'arte moderna, è evidente. La crudezza del disegno infatti vi è oltremodo sensibile, ma non toglie che rimanga da ammirare in questa come in altre sue opere di maggiore importanza e mole, l' ingenuità e la schiettezza del pensiero che lo guida e l' eccezionale perfezione della tecnica de' suoi colori, il cui effetto qui apparisce pregiudicato unicamente da un guasto accidentale subìto dall'ornamento dorato, a rilievo, di cui è fregiato il manto della Vergine.

Sotto il nome di Andrea Mantegna viene presentato il ritratto creduto di Vespasiano Gonzaga, busto senza le mani, col viso girato di terza, in capo un berrettone alto, appuntato. Manifesta bensì una certa severità di stile analoga, ma non raggiunge, come ogni buon intenditore può vedere, la potenza e la maestria di lui nell'arte del ritrarre dal vero, onde rimane infermata anche l'argomentazione, fondata sulla presenza del monogramma implicante le lettere *A* ed *M.* In sostanza le indicazioni del Catalogo dovranno essere corrette per due rispetti, v. a. d. per quelli che si riferiscono tanto all'individuo rappresentato, quanto all' autore. Pel primo è da notare che non apparisce nella genealogia dei Gonzaga alcun rampollo dal nome di Vespasiano, a tempo che il ritratto potè essere fatto, cioè prima della fine del XV secolo. Ben possiamo invece attenerci alla indicazione data dal Catalogo della raccolta di disegni della Galleria degli Uffizi, dove lo stesso individuo in un foglio condotto a carboncino, da tenersi per uno studio preliminare del dipinto di che si tratta, è chiamato Gian Francesco Gonzaga. Questa denominazione poi s' accorda in modo

convincente con alcune medaglie effigianti lo stesso personaggio. Egli fu uno dei figli di Lodovico, secondo marchese di Mantova, e fratello di Federico, terzo marchese. Gianfrancesco (da non confondere col suo nipote omonimo, il preteso vincitore della battaglia del Taro) fu da suo padre investito di parecchie terre staccate dal suo territorio, portò il titolo di conte di Rodigo e diè principio alle linee che si chiamarono dei duchi di Sabbioneta e principi di Bozzolo. Fu condottiero agli stipendi di Ferdinando re di Napoli, indi si dichiarò aderente a Federico il Moro, con patto di non portare le armi contro il marchese di Mantova, nè contro l'imperatore. Fu uomo che tenne in buon conto le lettere, e nel suo palazzo di Gazzuolo, dove soggiornava, aveva raccolto molti oggetti di curiosità. Morì in Bozzolo nel 1496 [1].

Che l'autore del ritratto poi non sia il Mantegna, ma un valente veronese suo contemporaneo, Francesco Bonsignori, non è cosa da mettere altrimenti in dubbio oggidì, anzi, a onore del nostro concittadino più volte rammentato che pel primo lo constatò, viene da tutti gli intelligenti riconosciuto. Del Bonsignori, pittore che lavorò alla corte di Mantova contemporaneamente col Mantegna, si conoscono infatti altri ritratti, condotti in modo simile a questo, in Inghilterra e a Vienna nella raccolta Albertina. Il Vasari che ne cita parecchi, nomina fra altri quello di Giovan Fr. Gonzaga.

Fra i Veneti avviati verso la metà del secolo XVI, meritano una speciale attenzione parecchi quadri a piccole figure; fra altri due soggetti attinenti alla vendemmia, di un colore un po' più cupo, ma succosissimo, di Paris Bordone, ora appesi a buona portata dell' occhio nella seconda sala, come pure un grazioso episodio ricavato dalle leggende intorno a S. Rocco e attribuito al Pordenone, appeso sopra la porta nella terza sala. È una piccola cosa, che ove fosse messa un po' meglio in ordine, figurerebbe bene per l'aspetto pittoresco inerente alla composizione animata e ai bei costumi del tempo [2].

Sotto il nome di Paolo Veronese poi ci si offre un'altra tela di attraente soggetto, che si porge sommariamente riprodotta. Per essa noi ci sentiamo trasportati in riva ad uno di quei canali navigabili onde sono solcate le campagne nella provincia di Venezia. Le ben trovate macchiette ond'è animato il luogo dello sbarco, il pergolato e il giardino simmetricamente ordinato, col suo portico in prospettiva nel fondo, hanno nel loro insieme un' impronta di colorito locale piacevolissimo e corrispondente al gusto spiegato nei suoi dipinti da Paolo Caliari, quand'anco l'esecuzione non fosse da attribuire se non a qualcuno de' suoi contemporanei, del novero abbondante di coloro che seguirono le sue traccie e ne subirono

[1] Vedi: LITTA: *Famiglie celebri*, vol. V.

[2] Proviene dalla galleria Lecchi e anteriormente serviva di basamento ad una tavola d'altare nella chiesa dei Cappuccini di Pordenone.

anche insensibilmente il fascino, ma che in realtà furono da lui tutti superati nella virtuosità e nello splendore del tocco. Il Morelli confrontandolo

VILLA VENETA
di Lodovico Pozzoferrato — (Fot. Taramelli)

con simili pitture di giardini e di figure che decorano un antico gabinetto nel Monte di Pietà a Treviso, autenticate per opera di Lodovico Pozzoferrato, fiammingo stabilito a Treviso, con fondamento soleva ritenere di lui anche il grazioso quadro di Bergamo.

Della pittura veneta del Seicento è bello il tacere per procedere in ambiente più respirabile in mezzo ai valenti campioni che quella scuola produsse nel secolo seguente. Per non citarne che tre dei principali, a chi non riescono famigliari oggidì i nomi di un Tiepolo, di un Canaletto, di un Guardi?

Esempio della geniale spigliatezza del primo è una piccola tela, che si può ritenere un bozzetto per una pala d'altare. Vi è raffigurato un Santo vescovo con pastorale in mano, un chierico, altro giovane inginocchiato, un re seduto in contemplazione e due angeli in gloria; il tutto con quel fare drammatico e grandioso, per cui egli in modo ben originale si afferma come un nuovo Paolo Veronese de' suoi tempi. E a questo proposito non si saprebbe fare a meno di rilevare come un appassionato raccoglitore bergamasco, il nobile signor Francesco Baglioni, possa andare orgoglioso di possedere nella sua scelta collezione un altro bozzetto pregevolissimo del grande Tiepolo, tanto più interessante in quanto esso si rivela per un primo pensiero dell' artista per una sua tela di grandi proporzioni, situata nel coro del duomo della nostra città e rappresentante il *martirio di S. Giovanni vescovo.*

Che Bergamo abbia avuto l' onore di ospitare fra le sue mura un così insigne pittore basterebbe a provarlo la presenza de' suoi meravigliosi affreschi, colle storie di S. Giovanni Battista, di cui si vedono ornate le parti alte della cappella Colleoni [1]. Ne fa cenno anche il Tassi nella sua *Vita di Fra Vittor Ghislandi*, notando che fra i molti pittori che desiderarono il ritratto loro di mano del Frate vi fu anche Giambattista Tiepolo, *il quale in occasione che faceva le bellissime e non mai abbastanza lodate pitture nella cappella del famoso capitano Bartolomeo Coleone, portavasi frequentemente nella sua stanza per vederlo a dipingere.*

Vuolsi rammentare da ultimo, che di lui possiede una imponente pala d'altare la chiesa parrocchiale di Rovetta nella stessa provincia di Bergamo, opera di grande valore, ma sgraziatamente in cattive condizioni di conservazione, laonde meriterebbe di essere presa a cuore dalla Commissione provinciale per la conservazione delle opere d'arte, affinchè si provvedesse a prevenire un deperimento ulteriore.

In fatto di vedute di Venezia la Galleria ne possiede di saporite e bene indovinate in alcuni quadri di un altro rappresentante assai caratteristico dell' arte del Settecento, qual'è Francesco Guardi. Oltre una sua *Piazza di S. Marco* con molte figure, che sarebbe bellissima, se non apparisse in parte alquanto annerita e mancante di vernice, ci si offre un vero piccolo capolavoro in una tavoletta (n. 107, sala 2ª), nella quale è reso con tocco spiritosissimo un canale di Venezia bene conosciuto, ed è il così detto Rio dei Mendicanti, che si estende lungo il

[1] Quivi fra gli stucchi che formano degno complemento ai dipinti si legge il nome di Giov. Batt. Tiepolo e il millesimo 1733.

fianco dell'ospedale di S. Giovanni e Paolo, dove nel mezzo della riva costeggiante il canale si vede sorgere la corrispondente chiesa dei Mendicanti. Questa tavoletta che non misura più di centimetri 15 di larghezza per 19 di altezza, da paragonarsi pel suo effetto scintillante ad un bic-

Il Rio dei Mendicanti
di Francesco Guardi — (Fot. Taramelli)

chiere di Champagne appena ricolmo, è uno di quei capi che saprebbero giustificare singolarmente le pazzie che dagli amatori del dì d' oggi si vanno facendo per assicurarsi il possesso di qualche lavoro del Guardi, mostrando ad evidenza quanto possa sulla impressionabilità dei nostri sensi un simile trionfo dello spirito sulla soggetta materia.

Per finire poi coi Veneti, vorranno pure essere considerati con compiacenza un paio di tele di quel Pietro Longhi, tanto gradito nelle sue scenette di costumi veneti, nell' interno delle loro case.

Alle scuole lombarde dà la stura il Catalogo del conte Guglielmo col nome di Antonio Allegri, il Correggio. Gli argomenti e le attestazioni che egli vi adduce in favore dei rispettivi quadri sono atti a far meditare sulle mutazioni dei tempi e diremo pure sui progressi fatti dalla scienza critica. Che se i quadri, già sottoposti al giudizio dell'Accademia di Parma, vi dovessero oggi essere inviati di nuovo per ricevere una conferma, non v'è dubbio che sarebbero invece sconfessati senza pietà là dove appunto si trova posto a capo della r. Pinacoteca il nuovo biografo del Correggio, il prof. Corrado Ricci.

Senza entrare in discussioni che sarebbero fuori di luogo qui, rimiriamo invece quanto altro ci offrono di buono i pittori milanesi o attinenti ai medesimi. Di Ambrogio Borgognone, oltre alla Madonna già rammentata colla falsa segnatura di *Zenala*, sonvi nella stessa terza sala altre due cosette genuine, v. a. d. un'altra Vergine col Putto e cherubini, non precisamente del suo tempo migliore per verità, ed una composizione a piccole figure di genere insolito per l'autore, da che vi si tratta di un episodio storico quale fu quello dell'*incontro di Sant'Ambrogio e dell'imperatore Teodosio a Milano*, quando il primo ebbe a rimproverare al secondo le stragi commesse a Salonicco (fine del secolo IV). Il buon ambrosiano, in simile genere di soggetti, in realtà non sa se non riescire un po' impacciato, ma il quadretto nulla meno è interessante appunto per la diversità sua da quanto siamo soliti vedere trattato dal pittore, tutto dedito al servizio del culto nel più intimo senso. È interessante poi anche pel fondo posto dietro alle figure, nel quale si presenta, come ebbe ben a rilevare l' architetto Beltrami, una veduta prospettica di una strada fiancheggiata da edifici e conducente ad una chiesa con un campanile che ricorda quello tuttora in essere della chiesetta di San Gottardo, oggi racchiusa entro il palazzo di corte [1].

Dei Milanesi che più o meno ebbero contatto con Leonardo da Vinci e che si mostrano irradiati dalla luce di tanto astro, la Galleria Lochis ne novera parecchi. Raro fra altri il Boltraffio, al quale non vorrà da nessuno essere conteso uno dei due quadri che gli vengono attribuiti, ed è quello in forma tonda, dov' è effigiata, quasi a guisa di ritratto, con un colorito intenso e profondo, la Madonna nel momento che porge il seno al Bambino. Vi è palese e ben sensibile il sapore eminentemente leonardesco e conferma la famigliarità che il gentiluomo milanese tenne col grande toscano al tempo della sua dimora alla corte di Lodovico il Moro.

[1] Vedi: LUCA BELTRAMI: *Ambrogio Fossano*, detto il *Bergognone* - Milano, Tip. Lombardi, 1895.

L'egregio suo concittadino Andrea Solario, il quale talvolta viene confuso col Boltraffio nelle sue opere, in complesso ebbe a battere vie più indipendenti da quelle di Leonardo, pur subendo alla sua volta l'influenza del suo spirituale magistero. Non è se non recentemente che gli venne resa giustizia nella Galleria Lochis, coll'accogliere nel novero delle opere sue, una piccola, ma finissima tavola, nella seconda sala (n. 6), sgraziatamente un po' manomessa e velata da infauste allumacature. Il motivo del quadro è quello del Boltraffio, ora ricordato, motivo assai coltivato a quel tempo e che il Solario stesso trattò più volte con qualche variante. In

Vergine che allatta il Putto
di Giovan Antonio Boltraffio — (Fot. Taramelli)

tutti questi quadri il pittore spiega tanta delicatezza, sa ottenere uno smalto così meraviglioso nel colorito, da qualificarsi per uno dei più distinti artisti del suo tempo. Il Boltraffio in confronto ha un fare più grandioso, un ombreggiare più largo, ma è meno corretto nel disegno e riesce spesso imperfetto ed impacciato nel modellato delle mani.

Non v'ha dubbio che al Solario vada pure attribuito nella Galleria Lochis un secondo quadro ed è quello di una testa di Cristo coronato di spine, quivi aggiudicato a Cesare da Sesto. La finezza del disegno, l'esecuzione accurata d'ogni particolare, l'impasto del colore, steso sopra una superficie di carta attaccata all'asse, analogamente come in una sua Madonna ora nella raccolta Crespi a Milano, tutto ce lo rivela. Le goccie di sangue e le lagrime vi sono eseguite con finitezza simile a quella che si

riscontra nel noto e vie più splendido *Ecce Homo* del Museo Poldi Pezzoli di Milano e in quello posseduto dall'altro sullodato raccoglitore milanese. Analogo giudizio d'altronde trovasi enunciato per parte di un critico tedesco in un suo recente articolo sulla Galleria Lochis [1].

Non a torto il conte Guglielmo manifesta la sua compiacenza in faccia ad altra buona tavoletta di scuola milanese, ed è quella rappresentante il *Presepio* coll'*Adorazione dei pastori*, di Bernardino Luini, adducendo le altrui testimonianze in proposito, fra le quali merita di essere richiamata quella di un noto scrittore francese, il Rio, che nella sua opera *Léonard de Vinci et son école* si esprime come segue: " Sotto il rapporto dell'espressione del sentimento come sotto quello della perfezione tecnica nulla potrebbe sorpassare la piccola *Sacra Famiglia* della Galleria del conte Lochis a Bergamo „.

Una scuola o per meglio dire una ramificazione di scuola derivata dalla milanese e che merita maggiore attenzione di quanta le sia stata dedicata finora si è quella di Lodi, rappresentata nei due fratelli Albertino e Martino Piazza. Un avviamento allo studio della medesima lo intraprese il nostro Morelli. Prendendo per punto di partenza la piccola città nativa di detti pittori, ed esaminandovi colla sua consueta intuizione le opere loro sparse per diverse chiese, gli venne fatto di formarsi un concetto abbastanza chiaro della loro fisionomia propria e a rintracciarli in altre opere senza nome o con denominazioni sbagliate. Nelle medesime, appartenenti ai primi decenni del XVI secolo, si rivela un riassunto degl'ideali dell'arte lombarda, quali trovansi estrinsecati dal Borgognone dapprima, quindi dai seguaci di Leonardo. Ad eccezione di alcuni esemplari passati in Inghilterra, le vestigia del loro operato sono circoscritte alla loro città natale e a pochi altri paesi circonvicini. Il più puro e castigato dei due fu indubbiamente Albertino, il fratello Martino invece si mostra più progredito nella parte concernente lo sviluppo del colorito e in questo senso preparò la via al figlio suo Calisto, più conosciuto generalmente di quello che siano i suoi antenati.

Al conte Guglielmo toccò la fortuna di acquistare una tavoletta, che egli si trovò tentato di attribuire a Raffaello e che bene esaminata si qualifica precisamente per un'opera di Albertino Piazza. È quella che nel Catalogo più recente sta registrata sotto la rubrica della *Scuola romana* (sotto il n. 210) e dove è rappresentato davanti un fondo a paese accidentato il soggetto mistico dello *Sposalizio di Santa Caterina. Sarà forse dello Spagna, o di Andrea d'Assisi detto l'Ingegno* — nota il Catalogo del conte Guglielmo — *fuvvi anche chi lo disse di Cesare da Sesto. Superbo quadretto non indegno del nome dell'Urbinate, singolarmente per la testa della Beata Vergine, che sarebbe una delle più belle sortite da quel*

[1] Vedi: *Die Galerie Lochis zu Bergamo,* von Emil Jacobsen, nel periodico *Repertorium für Kunstwissenschaft,* fasc. 4° del 1896.

*divino pennello.* Osservazione non infondata quest'ultima sola, da che la testa della Vergine indica come il pittore qui siasi realmente ispirato ad un tipo del Sanzio, quale si può identificare più che altrove, nella fisio-

Adorazione dei Magi
di Albertino Piazza (raccolta Frizzoni) — (Fot. Taramelli)

nomia oltremodo soave della sua *Madonna* detta *del prato*, oggidì uno dei precipui ornamenti della Pinacoteca imperiale di Vienna.

Un altro genere di dipinti nel quale pare siasi compiaciuto più volte di esercitarsi l'Albertino, è quello delle tempere dolci, condotte sopra tele di fino tessuto. Di questo novero è una *Adorazione de' Magi*, pur troppo

alquanto oscurata, ma ancora attraente per la grazia severa della composizione; dessa appartiene alla raccolta Frizzoni Salis in Bergamo, e si vede qui riprodotta come altra fra le cose d'arte meno facili a ritrovarsi.

Di Gaudenzio Ferrari àvvi un piccolo *Presepio* nella prima sala, di maniera morbida e sfumata; dipinto poco godibile invero nel suo stato attuale, mentre sarebbe degno di essere affidato ad un abile ristauratore pel suo ripristino. Sulla stessa parete poi ci si presentano quattro quadretti di succosissimo colorito, contenenti 19 figurine di puttini complessivamente, che suonano e danzano, mirabili per la vivacità ingenua con cui sono concepiti. Essi in origine servivano di contorno ad una grande tavola collo Sposalizio di Santa Caterina, tuttora conservata nel duomo di Novara, opera dello stesso Gaudenzio [1]. Alla conservazione dei medesimi fortunatamente provvide, or non è molto, la nobile Commissaria, facendoli trasportare dal legno sulla tela per mezzo del noto nostro concittadino Giuseppe Steffanoni, affine d'impedire, come si suole in simili casi, il distacco di certe parti di colore, già sollevatesi dalla tavola.

La pittura bolognese ci offre un capo che forse si potrebbe segnalare come il gioiello più prezioso della raccolta. Non si tratta che di un piccolo busto di Redentore, il quale con ambe le mani regge la croce appoggiata alla sua spalla sinistra, il viso pietosamente rivolto allo spettatore. L'armonico colorito, di calda intonazione, la finezza del modellato nelle fattezze del volto, la cura singolare con cui è eseguita perfino ogni parte dei capelli e della barba, in ispecie la nobile espressione di calma rassegnazione ond'è improntato quel viso, gli conferiscono una attrattiva singolare. Nella finitezza della fattura poi ben si scopre l'origine dell'autore dall'arte dell'oreficeria, alla quale egli stesso teneva in modo particolare, solito come era nei suoi quadri segnati ad aggiungere la sua qualifica di *aurifex*.

Fra le opere rare a trovarsi vanno pure noverate quelle dell'angoloso, ma caratteristico quattrocentista ferrarese Cosimo Tura. Di questo caposcuola della sua regione la Madonna col Bambino nella terza sala Lochis ritrae a meraviglia il tipo individuale, ma è cosa troppo di altri tempi per poter essere raccomandata all'ammirazione del semplice amatore.

Più godibili invece sarebbero alcuni quadri dell'indirizzo ferrarese della generazione susseguente, rappresentata dal Garofalo e dai Dossi, massime se fossero presentati nel loro splendore primitivo. Il piccolo Dosso principalmente, dov'è la beata Vergine col Bambino, messa fra un Vescovo e un Santo che tiene un mostro atterrato, circondati da un vasto paesaggio con architettura (n. 218, terza sala), meriterebbe davvero una

[1] Tolti via allorquando la tavola principale fu trasportata in sagrestia, dopo essere stati posseduti da un Canonico andarono ad arricchire la collezione Monti in Milano, indi quella del conte Giberto Borromeo. Per effetto di un cambio in fine furono ceduti al conte Guglielmo Lochis (Vedi: G. Colombo: *Vita ed opere di Gaudenzio Ferrari* - Torino, Frat. Bocca, librai di S. M., 1881, p. 87).

carezza di una mano abile e pietosa, che vi spianasse e ravvivasse alquanto la superficie del colore, tanto è ricca di poesia nel concetto estroso ed altamente pittoresco con cui l'artista ha saputo metterci sotto gli occhi la scenetta immaginata dalla sua ferace fantasia.

Dopo tutto quello che si è venuto enumerando fin qui non si vorrà poi dimenticare che alla Galleria di Bergamo spetta pure il vanto di possedere una vera, un'autentica opera di Raffaello. È la tavoletta nota, con-

Il Portacroce
di Francesco Raibolini detto il Francia — (Fotografia Ferrario

tenente un busto di giovine imberbe in ornate vesti, che tiene una freccia nella mano destra, il capo circondato da un'aureola. Vi è inteso quindi evidentemente un S. Sebastiano. Il conte Guglielmo, compreso della felicità dell'acquisto, fattone presso gli eredi dell' incisore Giuseppe Longhi di Milano, il quale alla sua volta l' aveva avuto da un conte Zurla di Crema, non trascurò nemmeno questa volta di riportare nel suo Catalogo una serie di certificati di uomini di peso a favore della cospicua derivazione del suo S. Sebastiano. Certificati alquanto vaghi per verità e che non colgono nel segno là dove istituiscono dei raffronti fra il quadro in

quistione ed altre opere dell'Urbinate. Quando questi giudici infatti ebbero ad addurre in proposito come esempi concordanti lo *Sposalizio* della Pinacoteca di Brera o la *Disputa del Sacramento*, non s'avvidero o ignorarono che vi sono altre opere anteriori di qualche anno, dove la concomitanza è vieppiù sensibile. Tali sarebbero quelle eseguite dall'artista giovinetto sotto la immediata disciplina del maestro Pietro Perugino, com'è anzi tutto la tavola della *Crocefissione* già in Città di Castello, giunta

San Sebastiano
di Raffaello Sanzio — (Fot. Taramelli)

dopo varie vicende in possesso del sig. L. Mond di Londra, autenticata dal nome e dal millesimo 1500, poi quella della *Incoronazione della Vergine* in Vaticano, la *Madonna Solly* della Galleria di Berlino, il *ritratto* di Galleria Borghese dal Morelli rivendicatogli [1], opere tutte eseguite varii anni prima di quelle indicate nei giudizi suaccennati, le quali mani-

[1] Intendesi il ritratto creduto rappresentare il Pinturicchio, inciso a pag. 136 del volume pubbblicato dai Fratelli Treves sotto il titolo: *Della Pittura Italiana*, studii storico-critici di Giovanni Morelli - Milano, 1897.

festano già una trasformazione della maniera peruginesca dell' autore nel senso di una maggiore indipendenza dal maestro.

Il San Sebastiano della Pinacoteca Lochis in conclusione è certamente uscito dal pennello del divino Urbinate, da che lo manifesta compitamente l'aspetto suo che trova perfetto riscontro in altre opere eseguite dal giovane autore sui primordii del secolo XVI. Che se alcuno avesse ad osservare che il dipinto non riesce a suscitare nello spassionato spettatore una ammirazione pari alla fama dell'artista, la causa si vorrà ricercare nella

Ritratto d'uomo
attribuito ad Hans Holbein — (Fot. Taramelli)

circostanza ch'egli in quel periodo (nell'età di 17 o 18 anni) non era per anco riescito a sviluppare liberamente la natura sua propria larga ed ispirata, nè a svincolarsi dalle pastoie della maniera convenzionale e compassata, propria del noto suo maestro.

Nella sua disposizione a cogliere il bello da qualunque parte venga, il conte Guglielmo non volle trascurare di annettere alla sua Galleria parecchi quadretti di scuole estere. Se non è tutto oro di quattro carati quello che si trova fra le medesime, vi sono pure alcuni capi degni di stare a canto a quelli dei valenti maestri nostrani fin qui rammentati. Lasciando stare

i nomi più riputati di artisti quali quelli di Durero [1], Holbein, Memling, Rembrandt, Rubens, Velazquez, Murillo, sui quali vi sarebbero troppe riserve da fare e che la benemerita Commissaria pel decoro delle raccolte cittadine, farebbe assai bene di vagliare convenientemente prima di stampare un nuovo Catalogo, si contempli in primo luogo il delicato ritrattino che va sotto il nome di Giov. Holbein e che si dà qui riprodotto. L'esecuzione della testa e delle vesti farebbero bensì pensare al grande ritrattista germanico, ma nella forma delle mani prevale già un non so che di manierato e d' incerto che non può essere fattura di lui, così schietto e semplice osservatore del vero. Se l' autore poi si abbia a ricercare in quella famiglia di accurati pittori iconografici che vissero in Francia a' tempi di Enrico II e di Carlo IX, il di cui capo è noto sotto il nome di Francesco Clouet detto Jehannet, come da taluno viene proposto, è cosa da lasciarsi decidere a chi ha maggiore pratica in proposito.

Attraenti sono fra altri un ritrattino di una bambina non per anco terminato, ritenuto di Antonio van Dyck, non che parecchi piccoli quadretti fiamminghi ed olandesi di soggetti di genere, di paesaggio, d' interni di case e di chiese.

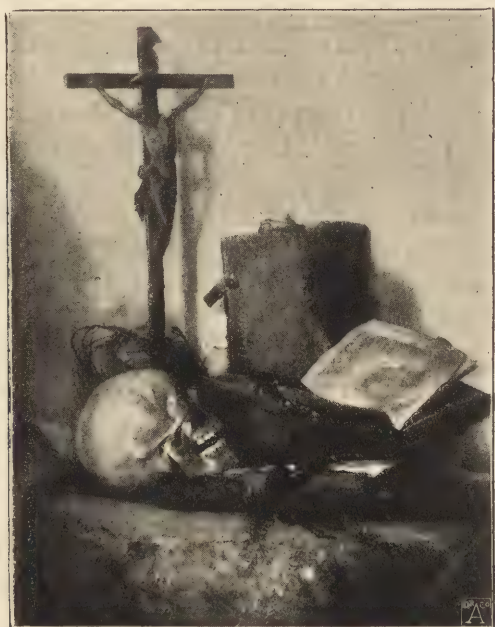
[1] Se sia da ritenersi propriamente di Alb. Durero un ritratto d'uomo nella terza sala n. 234 (effigiato sotto le sembianze di un S. Sebastiano), come volle provare in un suo elaborato e dotto articolo nei *Jahrbücher der K. preuss. Kunstsamml.*, a. 1893, p. 205 e seg. il dott. Henry Thode, è cosa che rimarrà *sub judice* sino a che non sia compito il ripristino del quadro, ridotto già in cattivo stato.

Donna musicante (Frammento)
di Giovanni Cariani — (Fot. Taramelli)

Capitolo III.

## LA GALLERIA MORELLI

NON a torto venne da taluno tacciata di ampollosa la denominazione di Galleria applicata all'ingresso di questa raccolta, la quale non enumera più di 109 capi, fra grandi, piccoli e piccolissimi. Comunque sia è il caso di dire in proposito, che la qualità vi compensa la quantità; sì che le due sale di che si tratta hanno la virtù di fermare l'attenzione del visitatore più delle lunghe sfilate di ambienti di cui si compongono altrove tante Gallerie propriamente dette. Nè c'era da aspettarsi meno per verità da una raccolta formata da un uomo che tenne fra noi per una lunga serie di anni il primato per la sua competenza in materia d'arte, come ebbe ad esprimersi l'illustre marchese Emilio Visconti Venosta nel suo necrologio dedicato al Senatore suo collega ed amico, mancato ai vivi il 28 febbraio del 1891. La sua imagine, viva tuttora fra i suoi concittadini, tale rimarrà sempre non solo per mezzo del maestrevole suo ritratto, dipinto dal celebrato pittore di Monaco, Francesco Lenbach, allorchè i due valentuomini strinsero amicizia in Roma, e che figura ora di fronte all'ingresso delle due sale all'Accademia Carrara, ma vie più in grazia dell'affetto dimostrato alla sua patria Bergamo colle benevoli disposizioni del suo testamento. Egli infatti volle ricordarsene efficacemente ad onta che da anni avesse trasferito il suo

domicilio a Milano, per appagare il bisogno da lui sentito di vivere nell'ambiente di una città grande. A Milano quindi egli vergò di proprio pugno le espressioni delle sue ultime volontà, implicanti tre lasciti in favore di Bergamo, che si riassumono, in primo luogo in una somma di lire due mila devolute al locale Istituto dei Rachitici, — in secondo nella sua raccolta artistica da annettere alle altre dell' Accademia Carrara, — in fine in una somma di cento mila lire per istituire un premio di perfezionamento negli studi. Ora mentre i due primi già sono andati a posto senza ostacoli

" Vanitas ,,
(di S. M. l'imperatrice Federico — Fot. Montabone)

nè indugi di sorta, il terzo di questi lasciti, quello concernente la borsa di studi, pel modo col quale fu dal testatore concepito ebbe ad incontrare delle difficoltà per una pratica attuazione, non per anco superate, ma che lo saranno, giova sperare, in un tempo avvenire non troppo lontano, se la rappresentanza cittadina e l'autorità governativa alla sua volta, nell'interesse della gioventù studiosa, vorranno, com' è loro dovere, studiarsi di giungere ad una soluzione definitiva del problema, rendendosi fedeli interpreti dello spirito del defunto, per riescire a soddisfare finalmente anche le sentite impazienze dei giovani studiosi.

Per quello che concerne la Galleria, si osserverà innanzi tutto che le sono state destinate due sale decorose in seguito al salone centrale del

riparto Carrara. Furono ridotte nella loro forma attuale con gusto semplice e austero dal compianto architetto Cominetti, e munite di lucernari nel mezzo, secondo la volontà espressa dal testatore. Il criterio tenuto nella distribuzione degli oggetti poi fu essenzialmente quello di raccogliere nella prima sala le opere più antiche, ossia appartenenti in genere all'epoca del Quattrocento, nella seconda quelle del Cinquecento italiano e del Seicento fiammingo e olandese, per venire fino al ritratto del Lenbach e alla " *Vanitas* „ eseguita di mano dell' imperatrice Vittoria, vedova di Federico III di Germania, che ne aveva fatto prezioso dono al Senatore.

Nella raccolta Morelli, oltre al pregio generale, àvvi da rilevare quello speciale di mostrarsi ben provveduta in fatto di quadri della scuola toscana, mentre questi appunto difettano negli altri riparti. Degli oggetti onde si compone già è stato fatto un esame abbastanza particolareggiato in altra apposita pubblicazione [1], laonde sarà il caso qui di non occuparsene se non succintamente.

Il visitatore che avesse a portarsi nel centro della prima sala, volgendo lo sguardo all'intorno, facilmente s' avvede che la disposizione dei quadri è fatta in modo che sul centro di ogni parete abbia a spiccare qualche capo di maggiore importanza. Così egli scorgerà nel mezzo di quella a sinistra appena entrato una primitiva tavola istoriata di un Fiorentino rarissimo a trovarsi anche nelle più grandi gallerie e del quale il Morelli invece ebbe la fortuna di acquistare in più altri due quadretti ora esposti nella stessa sala. È questi quel Francesco Pesello, detto il Pesellino, al quale il Vasari dedicò una delle sue biografie, e che si distinse principalmente nei quadri da servire di gradini d'altare o da applicarsi ai cassoni da nozze. Di quest'ultimo genere è appunto la tavola di che si è preso a ragionare, dove trovi espressa coll'aurea ingenuità dell'arte fiorentina della prima metà del Quattrocento una serie di episodi allusivi ad una novella del Boccaccio, ed è quella che si riferisce alla storia di Griselda, che da semplice e povera contadina, dopo varie vicende si vede innalzata al grado di marchesa, essendo stata scelta a moglie dal giovane marchese di Saluzzo. Nel quadro vedesi questi dapprima in procinto di partire per una partita di caccia, poi mentre se ne sta cavalcando e rimane sorpreso alla vista di una avvenente giovine, la quale poco stante scorgesi ignuda nella sua indigenza, scambiare con lui l'anello di sposa [2].

Fra i quadretti minori, che si aggruppano intorno all' anzidetto, vogliono essere osservati, quello rappresentante un *giudizio in Tribunale* dello stesso Pesellino, un Cristo morto, sul fondo d' oro, il quale insieme alle due tavolette giottesche che gli stanno ai lati appartiene alle cose più

[1] Vedi: Gustavo Frizzoni: *La Galleria Morelli in Bergamo - descritta ed illustrata con 24 tavole fototipiche* - Bergamo Stab. Tipo-Litografico Frat. Bolis, 1892.

[2] Vedi in proposito: *Della Pittura Italiana,* di Giovanni Morelli - Milano, Frat. Treves, editori, 1897, p. 258.

antiche che sieno entrate fra le mura dell'Accademia, essendovi sensibili i caratteri propri di Don Lorenzo, monaco degli Angeli a Firenze, che visse ed operò a cavallo del XIV e del XV secolo. *L'assalto di una città sotto il vessillo fiorentino* è rappresentato in altra tavola da cassone ed è pure cosa curiosa nel suo genere, appartenente alla prima metà del XV secolo.

Di quel Domenico di Michelino che è noto come autore di certo quadro del duomo di Firenze illustrante la Divina Commedia e il suo autore, quale vedesi appeso a canto alla porta *della mandorla,* il Morelli erasi acquistato due tavolette assai carine le quali figurano ora nel gruppo di che si discorre. Nell'una si vede un Santo cardinale, seduto nel suo studio, circondato dai suoi libri e assorto in meditazione, nell'altra un Santo francescano in quella che, seduto in cattedra sta a far lezione ad alcuni

La storia di Griselda
del Pesellino — (Fot. Montabone)

allievi allineati nei banchi da scuola. Cose tutte rappresentate colla semplicità propria della scuola fiorentina del Quattrocento.

A chi poi ama in ispecie l'arte del colore non si saprebbe fare a meno di raccomandare un'occhiata alla piccolissima tavoletta di una Madonna col Bambino sopra fondo di paese, del Garofalo, ch'è un vero microcosmo, una quintessenza di quanto seppe fare nei suoi graditi e vibrati accordi quel valente pittore ferrarese.

È forse il più importante fra tutti i capi della raccolta quello che trovasi collocato nel mezzo della seconda parete e nel quale sono espressi dal celebre Sandro Botticelli, entro un edificio a guisa di basilica da tribunale, in diversi gruppi gli episodi concernenti la storia di Virginia romana. Questa tavola il Morelli la rinvenne fra i pegni del Monte di Pietà a Roma, l'acquistò pel suo cugino Giovanni Melli al tenue prezzo di cinque mila lire, — prezzo tenue davvero quando si pensi che altro quadro del

Botticelli di analoghe proporzioni rappresentante la morte di Lucrezia fu venduto pochi anni or sono per 70 mila lire dall'Inghilterra in America, — e l'ebbe da lui in eredità insieme a parecchi altri quadri. Dell'artista nominato si riscontreranno altrove dei quadri più accurati e più graziosi, ma difficilmente uno che superi questo per l'animazione delle figure e per la potenza drammatica che vi è impressa.

Stanno ai lati altre due tavole di tanto autore; nell'una ci si presenta un Cristo benedicente, coronato di spine, un tipo angoloso e brutto bensì, ma sommamente caratteristico pel suo autore, non solo nel disegno, ma anche nel colore forte e smagliante, per cui si distingue dai suoi imitatori; nell'altra l'effigie genuina di Giuliano de' Medici, il noto fratello di Lorenzo il Magnifico, assassinato nel duomo di Firenze per opera della Congiura de' Pazzi nel 1478. Figura poco attraente anche questa dal lato estetico, l'importanza storica dell'effigie non ha bisogno d'essere dimostrata. Le qualità poi per le quali è a ritenersi preferibile questo esemplare a quello che passò dal palazzo Strozzi nella r. Galleria di Berlino, sono già state riconosciute generalmente.

Ricompare la soavità della *Scuola fiorentina* nella tavoletta dell'Arcangelo col Tobiolo, che rammenta il Verrocchio e i Pollaiuoli ad un tempo e che non a torto suol incontrare la simpatia delle signore educate a un gusto fine e delicato.

Nè va dimenticata per analoghi pregi la figura di angelo in terra cotta, sgraziatamente mutilata in alcune parti, di cui è indubbiamente autore uno de' più reputati scultori toscani, Benedetto da Majano. Basterebbe infatti confrontarla con altre sue figure simili, poste a canto a Madonne o facenti parte di monumenti sepolcrali, per persuadersene. Nè esitò a pronunziarsi in favore dell'opera squisita, già da tempo il dott. G. Bode, direttore della grande Galleria di Berlino, facendone menzione nel suo libro intorno alla scultura fiorentina [1].

La Madonna col Bambino, pure in terra cotta, che le fa riscontro nell'angolo opposto, congiunge in sè la grazia severa e la grandiosità e viene qualificata per opera dell'antico senese Jacopo della Quercia, (nato nel 1371, morto nel 1438): se con piena ragione o no è cosa che vorrà essere ulteriormente indagata.

Fra i cimelii rari dell'arte vuol essere annoverata poco stante, una piccola tavola con un ritrattino in profilo, che in onta al suo aspetto arcaico, primitivo, è interessante tanto pel soggetto quanto per chi ve l'ha ritratto. È l'effigie di Lionello d'Este, marchese di Ferrara, e fu eseguita da quel Vittor Pisano detto Pisanello di Verona, non meno insigne come esecutore di medaglie che come pittore, ma le pitture del quale per la massima parte rimasero distrutte dal tempo. Lionello, principe illuminato

[1] Vedi *Italienische Bildhauer der Renaissance*, von W. Bode - Berlin, Verlag von W. Spemann, 1887.

e cultore degli studi e delle antichità, governò i suoi Stati, nei quali erano compresi anche i territori di Modena e di Reggio, dal 1441 al 1450 e si compiacque di farsi ritrarre nel bronzo dal Pisanello ben cinque volte, apprezzando l'alto valore di questo principe fra gli esecutori di medaglie. Che questi poi ci tenesse alle sue qualità di pittore, quasi presago che le opere del suo pennello avessero ad andare distrutte, sembrerebbe pro-

ANGELO IN TERRA COTTA
di Benedetto da Majano — (Fot. Montabone)

varlo il fatto che sulla maggior parte delle sue medaglie egli si segna come *pittore* [1]. E qui cade in acconcio osservare, ch' è un' onta fatta a così singolare artista il persistere ad attribuirgli un quadretto goffo qual'è quello di certa Annunciazione, nella prima sala Lochis, n. 2.

Vicino al Pisanello figura il Boltraffio in un piccolo soggetto più volte trattato, forse a gara, dagli scolari di Leonardo, ed è quello del Re-

[1] Il ritratto di Lionello della raccolta Morelli faceva parte precedentemente della celebrata galleria Costabili di Ferrara.

dentore giovinetto, inghirlandato, colla mano alzata in atto di benedire. Sarebbe questo il secondo dipinto del gentiluomo milanese che ha trovato rifugio sotto il tetto ospitale dell'Accademia Carrara, da che non gli si saprebbe ragionevolmente aggiungere per terzo una Madonnina nella Galleria Lochis che gli viene aggiudicata oltre a quella nel tondo di che già si è fatto parola. Ma mentre nel tondo l' autore ci si presenta nella venustà de' suoi anni virili, il piccolo Cristo della raccolta Morelli nella sua purezza virginale non disgiunta da una certa secchezza di esecuzione ci rappresenta il pittore ne' suoi anni più giovanili, non altrimenti da quello che si vede in altra tavola di maggiori proporzioni, dove egli diede maggiore sviluppo allo stesso argomento, tavola di cui si tiene felice possessore il sig. Gian Battista Vittadini di Milano, e che insieme a molti altri oggetti di pregio serve di ornamento all'artistica sua villa in Arcore presso Monza.

Schierati poi sopra la grande composizione del Botticelli, ecco tre altri quadri di stile severo, v. a. d. una Madonna di Giov. Bellini, che si potrebbe dire della sua prima maniera, e ai lati due bei ritratti di scuola lombarda, dall' impronta eminentemente individuale.

Un problema per i conoscitori, un soggetto, comunque, di alto sapore estetico per ogni amatore di gusto è quello della figura di S. Giovanni Evangelista, col calice nella destra, la palma del martirio nella sinistra; nel fondo alcuni motivi intesi con intelligenza da architetto e al basso sullo sfondo aereo un gruppo di cipressi. Non è soltanto questo particolare in vero, ma anche la soave idealità insita alla figura che indussero ad assegnare alla *scuola toscana del XV secolo* il dipinto, per quanto parecchi buoni conoscitori propendano a ritenerlo ferrarese. A spiegare il dissenso interverrebbe l' influenza generalmente avvertita, nella esecuzione della figura, di Pier della Francesca, ch'ebbe a esercitare il suo magistero, come si sa, tanto in Toscana quanto a Ferrara alla corte del duca Borso d' Este.

Una Apparizione degna di stare fra le sue compagne dell'Accademia di Venezia è quella della tavola di Giovanni Bellini, munita di nitido cartellino a piene lettere, che figura nel centro della terza parete. Nulla di più puro e di più castigato di questa imagine, nella quale si vede concentrato l' intimo sentimento religioso dell' arte veneta sulla fine del XV secolo. Come sia venuta da Venezia a Bergamo è cosa che non si saprebbe rintracciare al giorno d' oggi. Quello che si può credere si è che si trovasse in Bergamasca già da oltre tre secoli. Si sa infatti che da tempo indeterminato apparteneva alle monache di Alzano Maggiore e fu quivi che la vide certamente a' suoi tempi il nostro G. Batt. Moroni e se ne invaghì a segno da non isdegnare di ricopiarla in pittura ben due volte. Una di queste copie, opera giovanile, sta tuttora esposta nella chiesa dalla Madonna della Ripa, presso Desenzano bergamasco (fra Al-

zano e Albino) e ci porge le sacre figure staccate sopra un semplice fondo grigio, l'altra più matura, fa parte della raccolta del conte Paolo Agliardi e si dà qui riprodotta, grazie alla cortese concessione del proprietario, a riscontro dell'originale, acciò si veda come il pittore bergamasco abbia inteso a modo suo e mettendovi il suo carattere, l'imagine del pittore veneziano.

Quest'ultima durante la Repubblica Cisalpina per sottrarla alle rapine

Madonna col Bambino
di Giovanni Bellini — (Fot. Montabone)

dei Francesi fu dalle monache consegnata alla famiglia Noli d'Alzano, dalla quale fu portata a Bergamo. E si fu quivi che l'acquistò nel 1868 il signor Giovanni Melli di Milano, il quale la lasciò in eredità al cugino Giovanni Morelli.

Benchè d'altra scuola, non disdicono alla pietosa Madonna i Santi che le fanno ala ai due lati, essendo creazione di un pittore, animato alla sua volta da puro sentimento religioso, cioè del Borgognone, già più volte citato in queste pagine. La Santa Marta, in ispecie, che sta esorcizzando un mostro coll'aspersione dell'acqua santa, è di un'espressione così caramente raccolta, che non si saprebbe mai ammirare abbastanza. Le fa riscontro

un giovane S. Giovanni leggente, mentre nella raccolta del nobile signor Francesco Baglioni vedesi un S. Gerolamo in penitenza, che faceva parte della stessa serie, appartenente, a quanto pare, ad una pala d'altare che successivamente andò smembrata e dispersa.

Lo stesso Santo poi in meditazione, seduto nel suo romitaggio, ci apparisce a canto alla Santa Marta in una tela a tempera del vicentino Bartolomeo Montagna. Era quadro caro al defunto proprietario, ed a ra-

Madonna col Bambino
di Giovanni Battista Moroni (raccolta Agliardi) — (Fot. Taramelli)

gione, perchè condotto con finitezza e con amore in ogni suo particolare e per miracolo affatto scevro da ristauro, mentre il compìto cartellino posto sul davanti ne accresce pure il valore.

Sorvolando alle cose minori e ricercando le più prelibate, quali fanno seguito nella seconda sala, ecco il mirabile ritratto d'uomo di Marco Basaiti, che riunisce in sè i pregi solidi dell'arte del Quattrocento con quelli affascinanti del Cinque, rivelando per un verso la sua origine dalla scuola severa dei Vivarini, per l'altro la sua partecipazione, nell'età più matura, ai procedimenti larghi ed imaginosi iniziati dal magico Giorgione [1].

[1] Il quadro è segnato: M. Baxaiti F. mdxxi, ultima data conosciuta nelle opere dell'autore.

Il ritratto di donna che gli sta a riscontro, per quanto di colorito crudo ed acuto nel disegno, è un campione notevole di un Veronese del quale scarseggiano le opere, vale a dire di Paolo Morando detto il Cavazzola, che per vari rispetti si può considerare il rappresentante più fine della schiera d'artisti locali del principio del XVI secolo. Benchè esistano talune opere di lui più importanti e più simpatiche di questa, pure si vorrà convenire che s' impone pel concetto e per la sfarzosa ed originale foggia del vestiario.

Che se il soggetto non vi è conosciuto, lo stesso non è a dirsi di altra effigie attigua nella quale si riconoscono senza fatica le fattezze di un mulatto e precisamente quelle di Alessandro de' Medici detto *il bastardo* (figlio di papa Clemente VII e di una mora), il duca dissoluto, che fu assassinato, come consta, dal suo parente Lorenzino nel 1539. Nella fattura si riconosce il ritrattista per eccellenza, esatto e sicuro nel modellare, atto a rendere in modo bene spiccato la fisionomia del rappresentato, quale fu fra tutti Angelo Bronzino, il pittore di casa de' Medici.

Sta da un altro lato il gruppo dei valenti Bergamaschi e Bresciani, che rispondono ai nomi di Cariani, di Moroni, di Moretto e di Romanino. Del primo un ritratto di gentiluomo dall'espressione dolce e benigna, composto con vero sentimento d'artista sopra un fondo a cortina ed una scappatoia sul mare; del Moroni un vecchio uccellatore, seduto, dal sogghigno sarcastico, mirabilmente dipinto nella maniera grigia. Alla vista di simili ritratti non si può a meno dal sentirsi capacitati che i suoi modelli vedonsi rievocati in vita, tali e quali dovevano essere sia fisicamente sia psicologicamente. I suoi quadri da chiesa invece, dei quali esiste pure un buon numero, massime nella provincia di Bergamo, provano com'egli, a differenza del suo maestro, il Moretto, riescisse per lo più freddo e banale quando lavorava senza avere il vero sotto gli occhi.

Quanto sia del resto il divario che corre fra le sue figure ricavate da persone vive e quelle da modelli preesistenti, lo prova in modo palese il suo quadro conservato da secoli in codesto Luogo Pio Colleoni. Si tratta della effigie in profilo del fondatore dell' istituzione, destinata a dotare fanciulle povere e oneste, effigie che vedesi poco stante riprodotta in modeste proporzioni. Eseguita quasi un secolo dopo la morte del celebre condottiero Bartolomeo Colleoni, secondo ogni probabilità le servì di modello il ritratto dipinto a tempera da un ignoto pittore contemporaneo in una tela tuttora conservata nella sagrestia della Cappella Colleoni, dove l'attempato guerriero si presenta quale devoto davanti a un Cristo morto, deposto nel sepolcro. Ne segue, che mentre nel ritratto appartenente al L. P. la parte inferiore, rappresentante la corazza, certamente ricavata dal vero, è eseguita con forza ed evidenza grandissima, la testa invece non ha la solita vita, nè è trattata con l'impronta individuale del pittore, che si è soliti riscontrare negli altri suoi ritratti, per quanto non vi facciano difetto

le appropriate gradazioni di tinte è l' intonazione trasparente del fondo grigio per cui egli sempre si distingue.

Chi fosse poi Bartolomeo Colleoni la storia da tempo lo ha tramandato. Per non dilungarci si rammenterà soltanto ch' egli nacque nel castello di Solza nel Bergamasco nel 1400, discendendo da antica illustre famiglia. Datosi presto al mestiere delle armi dopo essere stato alla scuola dei celebri capitani di quell'età, Sforza e Braccio da Montone, si mise alternativamente

Bartolomeo Colleoni
di Giovanni Battista Moroni (L. P. Colleoni) — (Fot. Taramelli)

al servizio della Repubblica Veneta e del Ducato di Milano, facendo fronte, imperterrito, alle più svariate vicende. Egli sopravvisse a tutti i grandi capitani di cui fu così feconda l' Italia nel secolo XV. La sua fortuna fu così splendida come quella degli altri, e invece di aspirare a farsi principe come tanti suoi contemporanei, si accontentò di accumulare grandi ricchezze. Col titolo e cogli stipendi di generalissimo dei Veneziani, da ultimo passò la vecchiaia nel castello di Malpaga e vi morì nel 1475. Ebbe ad eredi quattro figliuole e la Repubblica Veneta, cui lasciò più di cento mila fiorini, somma certamente vistosa per quei tempi. Adornò Bergamo di parecchi edifizi pubblici, fra i quali primeggia la ornata cap-

pella che porta il suo nome, alquanto sciupata pur troppo or sono non molti anni, e fondò il noto ospizio della *Pietà*. Venezia in segno di riconoscenza gl'innalzò la classica statua equestre sul campo di S. Giovanni e Paolo.

Fra le piccole perle della raccolta Morelli non vorrà essere dimenticata certa Samaritana al pozzo, in colloquio con N. S., una creazione ideale del Moretto da Brescia. E più in là sulla stessa parete varie altre cose di età diverse, scelte con sano criterio.

Una testimonianza eloquente dello spirito e del gusto versatile del rimpianto Senatore lo porge la sua piccola ma pregiata raccolta di pitture

Il Satiro alla casa del contadino
di Bernhard Fabritius — (Fot. Montabone)

d'Oltralpe. — Secondo il pensiero suo un locale separato avrebbe dovuto essere destinato alla medesima, come quella che essendo improntata di un carattere suo ben distinto non andava confusa colle opere dell'arte italiana. Ma poi che le condizioni locali non lo permettevano fu giuocoforza scusare colla stessa seconda sala, assegnandovi all'arte forestiera due intere pareti, come si vede fatto.

Si sa che accade assai di rado il trovare nelle gallerie nostre, massime fra privati, delle produzioni di Scuola Olandese, che siano di una certa importanza; s'intende di quella scuola che si rese rinomata dal Seicento in poi sotto la scorta di campioni del valore di un Rembrandt e di un Frans Hals. Il Morelli è uno dei pochissimi che vi riescì. Egli dopo avere viaggiato in quei paesi settentrionali appositamente per assimilarsi l'indole dei pittori locali, un bel giorno, prevenendo a tempo colla risolu-

tezza abituale gli accorti incettatori, seppe farne, vigendo tuttora in Roma il governo pontificio, una bella retata con sapiente criterio in quello stesso Monte di Pietà, dove egli già aveva trovato la grande tavola del Botticelli.

Capo rarissimo fra tutti una larga tela, firmata, di Bernhard Fabritius, uno dei più insigni scolari di Rembrandt. Il soggetto è quello più volte trattato dai pittori Olandesi e rappresentante *la cena del Satiro alla mensa del contadino,* nel quale quei geniali artisti trovavano agio a sbizzarrire il loro umore lieto e burlesco. L'argomento è fornito in origine da una favola di Esopo, riprodotta poi anche dal Lafontaine con qualche variante. Il senso della medesima sta nel rilevare le doppiezze della natura umana per mezzo di un goffo satiro, il quale mentre seduto a tavola come ospite vede i suoi commensali soffiare sui loro cucchiai per raffreddare le pietanze, quando poco stante li aveva veduti soffiarsi sulle mani per iscaldarsele, ne rimane turbato e ne conchiude coi versi del poeta francese:

> Ne plaise aux dieux que je couche
> Avec vous sous même toit!
> Arrière ceux dont la bouche
> Souffle le chaud et le froid.

Per dare un' idea del valore di questo quadro basti il rammentare che il Senatore rifiutò a suo tempo un'offerta di ben sessanta mila franchi, fattagli da un grande Museo estero. Oggi non àvvi a dubitare che sarebbe stimato sensibilmente di più. Un particolare da notarsi poi si è che allorchè egli lo comperò non appariva affatto nella composizione la figura vivace della donna dal seno scoperto, essendo stata interamente nascosta da uno strato di colore conforme a quello della parete, forse per ordine di qualche prelato o di altra persona scrupolosa che possedeva il dipinto prima di deporlo al Monte.

Quanto al ritratto di donna in ricco costume dell'epoca, aggiudicato a Rembrandt stesso, che si avrà a dire? Per quanto consti che l'attribuzione viene contestata dai conoscitori della partita, i quali poi non si trovano d'accordo nel sostituire altro nome d' autore, sta il fatto che è un capolavoro di quella scuola e che si accosta assai alle opere giovanili del maestro. E invero la data, visibile in un angolo della tela, 1635, corrisponde agli anni giovanili di chi era nato nel 1606.

Quanto all'altro caposcuola F. Hals, il ritrattista per eccellenza, il Morelli credette poter attribuire alla sua prima maniera un busto d'uomo coi capelli cascanti sopra largo bavero bianco che ne ricopre le spalle. In attesa che altri risolvano il quesito, il semplice amatore non potrà a meno di gustare quivi pure il magistero dall'arte che si manifesta in una testa così mirabilmente intesa nel suo tono argentino. — Caldo invece nell'aspetto da buon borghese flemmatico è quella di un uomo su fondo nero,

dove si scopre il nome di un altro valente scolaro di Rembrandt, Nicolas Maes, mentre si distingue per la semplicità impagabile una ragazzina in abito grigio, messa nella stessa schiera.

A questa si aggiungano le due figurine infantili di I. Backer, l'una con una ghirlanda in mano, l'altra con un nido di uccelletti, più *il fumatore* del Molenaer e si conchiuderà che il piccolo ciclo di ritratti riuniti in

Ritratto di Dama
di Rembrandt Van Ryn — (Fot. Montabone)

questo luogo offre una pagina delle più interessanti nella Pinacoteca cittadina, la quale riceve il suo compimento da altre cosette minori pure notevoli, in fatto di quadretti di genere e di paesaggio.

— L'esposizione descrittiva fin qui fatta, per quanto incompleta ed imperfetta, varrà non di meno a dare un' idea del posto elevato che spetta fra altre alle Gallerie dell'Accademia Carrara per la ricchezza dei tesori artistici che possiede; ricchezza dovuta, come si vide, in parte a quanto hanno saputo produrre sopra luogo gl'ingegni di tanti valentuomini nati e cresciuti nel territorio bergamasco, in parte poi a quanto le venne pro-

curato mercè l'oculatezza e la passione per l'arte in genere, congiunta al patriottismo, di parecchi benemeriti cittadini. Che se si considera per un verso come Bergamo, al confronto di altre città, abbia saputo conservare tuttora buon numero di raccolte private, per l'altro, come già nel corso del secolo da che venne istituita l' Accademia mercè la nobile iniziativa del fondatore si sia formata una felice consuetudine quasi tradizionale di generose disposizioni verso la medesima per parte dei più illuminati cittadini, c'è da metter pegno che ai tesori già riuniti altri se ne abbiano ad aggiungere nel processo del tempo.

Se la condizione dei limiti entro i quali questa pubblicazione dovette

Regina di spade — Il Mondo — Fante di denari

Tre Tarocchi di proprietà dei signori A. Colleoni e F. Baglioni — (Neg. Roncalli)

essere tenuta lo avesse concesso, ben altro vi sarebbe stato da illustrare in fatto di raccolte, onde si vedono fregiate le case signorili di Bergamo. Poi che di queste non si è potuto fare cenno se non in modo incidentale, ora a guisa di spigolatura finale in vastissimo campo intratteniamoci brevemente intorno ad una singolare opera d' arte, qual' è quella di un mazzo di carte da tarocco, venuto sino a noi pel tramite di quasi quattro secoli e mezzo. Era posseduto nel secolo scorso dal Rev. Canonico Conte Ambiveri di Bergamo; passò poscia in eredità alla nobile famiglia Donati, pure di Bergamo, ed ora appartiene in parte al nobile signor Alessandro Colleoni, in parte al nobile signor Francesco Baglioni. Si tratta

di una serie di cartoncini alti 17 centimetri e larghi 8 e $^1/_2$, che recano sopra un fondo d' oro a quadrettature e orli con ornati impressi, ora i cosidetti *semi* ora le figure usate nel giuoco, vivacemente dipinte queste con forti colori ad acquarello. Si ha contezza che tali carte fossero molto in uso nella prima metà del Quattrocento sotto il dominio dei Visconti. Che a questa famiglia anzi fossero state destinate dall'origine quelle in quistione lo proverebbe la presenza del motto *à bon droit*, che vi si vede ripetutamente riportato, e ch'era propriamente quello adottato dai Visconti. Nulla di più caratteristico, di più originale di queste carte figurate, 23 delle quali risplendono, cogli ori, cogli argenti e coi colori di quasi perfetta conservazione nelle vetrine del signor Colleoni, insieme a 26 semi, mentre in quella del sig. Baglioni se ne presentano 12 a figure e 14 a semi, e costituirebbero nel loro complesso il mazzo intero, se non fossero andate smarrite le carte corrispondenti alla *Torre*, al *Cavallo di coppe* e al *Demonio*. Quanto rimane, comunque sia, costituisce sempre un monumento memorabile della prima metà del XV° secolo, come bene lo rilevano le foggie strane, le acconciature con diverse stoffe, brocati, corazze, emblemi onde sono rivestite le fantastiche figure. Il gusto che vi domina infatti ed anche certi tipi di faccie, dai grandi occhi colle pupille tondeggianti troverebbe un opportuno riscontro nelle pitture murali della Cappella della Regina Teodolinda a Monza eseguite nel 1444 dai fratelli Zavattari. Non è difficile, del resto, distinguere due mani diverse di esecutori, mentre si può constatare negli originali, che quello che ebbe a dipingere le figure allegoriche della *Temperanza*, del *Sole*, del *Mondo* (qui riprodotto), della *Luna*, delle *Stelle*, di colorito alquanto più acceso, non è lo stesso cui vanno attribuite le altre figure, delle quali si sono scelte la *Regina di spade* e il *Fante di denari* per dare almeno una pallida idea dell'opera [1].

Si sa che nel Quattrocento furono eseguiti parecchi di simili giuochi di carte, parte in istampa parte a colori e che si distinse in quest'ultimo genere Marziano da Tortona, segretario del duca Filippo Maria Visconti.

L'umanista contemporaneo Pier Candido Decembrio lo fa autore di una serie con figure ed imagini degli Dei non che di svariati animali soggetti ai medesimi, che non si saprebbe dire dove sia andata a finire, non corrispondendo a tale argomento il giuoco pure incompleto ma unico nel suo genere, posseduto dal Duca Visconti Modrone in Milano e l' altro presso il nobile signor Zanetto Brambilla.

Quanto ai due gentiluomini bergamaschi alla loro volta possono andare superbi di possedere un tesoro artistico di tal fatta, siano quali si vogliano gli autori del medesimo.

---

[1] Delle antiche carte da giuoco trattò estesamente e con copia di erudizione il conte Leopoldo Cicognara nelle sue *Memorie spettanti alla storia della Calcografia*, a p. 113.

III.

# L'ACCADEMIA CARRARA

## NOTE STORICHE E REMINISCENZE DI UN ANTICO ALLIEVO

---

# L'ACCADEMIA CARRARA

## NOTE STORICHE E REMINISCENZE DI UN ANTICO ALLIEVO

*Ai miei compagni di scuola.*

UNA chiesetta da villaggio sormontata da un timido campanile che al suono delle proprie campane tremava visibilmente come ne fosse spaventato, e una fila di casupole deplorabili che formavano con la chiesetta un isolato irregolare, nascondevano *in illo tempore* il palazzo dell'Accademia Carrara agli occhi di chi scendeva per la via di S. Tomaso. Tra la fila delle casupole e la cancellata del palazzo passava il vicolo Noca. Tolto così alla soggezione della strada principale del borgo, il palazzo, a dispetto della sua decorosa esteriorità, si prendeva qualche licenza e assumeva delle arie da fattoria. Nel cortile d'onore cresceva altissima l'erba. La portinaia vi coglieva in abbondanza il fiore di camomilla. Gli scolari, nelle ore del riposo, vi si sdrajavano beatamente, o viceversa ne facevano la loro palestra ginnastica.

Giulio Gorra, svelto, elastico come una palla di gomma, costruiva delle barricate con gli sgabellotti della scuola; tre, quattro, uno sull'altro; poi saltava a piedi giunti; o balzava al di là girando in aria con l'aiuto di un palo puntato in terra. Il suo esempio animava gli inesperti che tentavano il salto, urtavano nell'ostacolo e ruzzolavano sull'erba a catafascio con gli sgabellotti, tra il chiasso e le risate dei compagni.

Era una vita primitiva.

L'amministrazione comperava all'ingrosso la legna per le stufe, e spendeva meno — si capisce — comperandola verde. I carri giungevano direttamente dai boschi; entravano dalla cancellata nel vasto cortile e vi scaricavano la legna che, lì sul posto, segata e ridotta in poderosi tondelli, veniva accatastata in forma di un tronco di torre rotonda, vuota nel centro perchè vi circolasse l'aria, poi coperta a spiovente e lasciata tranquillamente esposta al sole ed alla pioggia per parecchi mesi.

Dentro quella specie di basso torrione si godeva d'estate un fresco delizioso!

Conservo tra i cimelî della mia puerizia artistica lo schizzo a lapis di due muli col basto, staccati dal carro, uno dei quali sta pascolando l'erba dell'Accademia. Erano appunto i muli che avevano condotto la legna, e fu quello il mio primo schizzo *dal vero*, il mio primo moto spontaneo verso la natura vivente.

Quella catasta che nei giorni torridi diventava la nostra stazione climatica, il nostro " asil di pace ,, era stata, nelle grandi occasioni, il nostro arsenale di guerra.

Il popolino di Borgo S. Tomaso bollava ferocemente la nostra vanagloria di artisti in fermentazione, col nomignolo collettivo e significante di *strügì!* [1]

*Strügì!!* Era il grido dei monelli sguinzagliati alle nostre calcagna in certe sere d'inverno, quando si usciva dalla Scuola del Nudo dopo aver massacrato, a colpi di lapis Conté, l'unico modello, l'eterno *Franzesch.* E, quasi non bastasse l'insulto, corsero anche minaccie di botte. Fu allora che, decisi tutti a farla finita, a vendicare una volta per sempre l'onore delle arti belle, una sera, ci accostammo, intabarrati, alla catasta che nereggiava nel cortile dell'Accademia e afferrato ciascuno il più propizio randello, sfilammo silenziosi su per la contrada che dormiva nel bujo; i piccoli davanti, isolati, per ingannare il nemico; in seguito i più alti e robusti; in coda: il più grande e grosso della scuola: Giovanni Canini.

Nelle nostre vene ribolliva il 48.

Per fortuna nessuno, quella sera, badava a noi. I nostri informatori avevano dato un falso allarme. Non restava che sciogliercі, tornando modestamente a casa... senza la legna, ben inteso, diventata oramai un fastidio pericoloso. Pensò il Gotti a toglierci di imbarazzo. Egli alloggiava sull'angolo della Masone; viveva solo e di molta polenta. Quella scorta di legna, fosse pure umida, pioveva dal cielo.

Così può dirsi che molte eroiche spedizioni fallirono, ma nessuna andò veramente in fumo come la nostra.

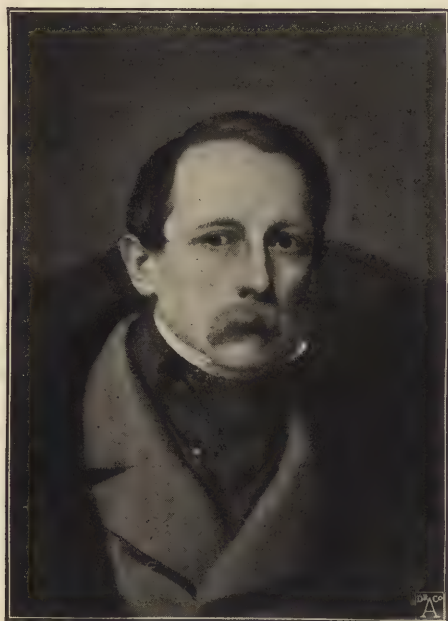
[1] Dal verbo *strögià*=sporcare, imbrattare. Però nel vero senso dell'uso dialettale presente è intraducibile, non ha equivalente nella lingua.

*
* *

La catasta, a suo tempo, spariva. L'erba veniva sradicata una volta all'anno, in Agosto, quando — per la solenne distribuzione dei premî che succedeva sempre il giorno 20 — si cospargeva di minuta ghiaia il cortile, si inaffiavano gli atrî, le scale, si ripuliva tutto l'edificio per aprirlo al pubblico e renderlo degno delle autorità.

GIUSEPPE DIOTTI
da un dipinto — (Fot. Taramelli)

A me, quei giorni, il palazzo faceva l'effetto d'essere lavato, pettinato e sbarbato. Lo scricchiolìo delle ruote delle carrozze sulla ghiaia mi scendeva all'anima come un bisbiglio religioso. La gente saliva sino alla Pinacoteca dove nel salone centrale — che allora non aveva lucernario ma era illuminato da varie finestre a nord — si svolgeva l'emozionante cerimonia.

Le autorità sedevano in fondo al salone, sotto il gran quadro di Giuseppe Diotti: *Antìgone tratta a morte per ordine di Creonte,* e galleggiavano, dalla cravatta in su, sopra il livello dell'assemblea per virtù di un largo palchetto. Quando, alla solenne chiamata, l'allievo premiato — con le orecchie rosse e il cuore in tumulto — montava per circa venti

FRANCESCO COGHETTI
ritratto dipinto da sè stesso — (Fot. Taramelli)

centimetri verso la gloria mettendo il piede sul palchetto fatale, la banda — appiattata nella saletta vicina, al di là del seggio presidenziale — scoppiava con impetuoso frastuono di tromboni, piatti e gran cassa, in festose marcie salutanti il genio novello che, imbalordito e scosso, arrischiava di inciampare, sciupando l'entusiasmo del pubblico affollato e plaudente.

Tutto era bello. Tutto andava bene. E così di sfuggita, mostrando alle mamme commosse, ai gentili curiosi, la medaglia d'oro con l'*optime volenti*, o quella d'argento col *bene merenti*, o il gran foglio di carta dell' *accessit*, si gettava una occhiata anche sul profilo imparruccato del nobile institutore dell'Accademia, per dimenticarcene subito tra gli abbracci, le ciarle, e l' agitazione generale.

L'importante per noialtri era di radunarci fra condiscepoli d'ogni classe e andare in massa all'osteria della *Giraffa*, lì, appena fuori di porta S. Caterina, dove — sotto gli auspicî del nostro collega: *ol Bigio della Giraffa* [1], comproprietario dell'osteria — si allestiva ogni anno il pranzo d'onore e di addio che i *bene merenti* genitori dei premiati, o i loro tutori *optime volenti*, pagavano, e gli alunni sconfitti smaltivano con invidiabile serenità.

*
* *

Come ho detto, del sig. *Jàcobus* o *Jacòbus* Carrara a noi importava mediocremente. Le inscrizioni latine ci imbrogliavano e ci distoglievano dalle ricerche storiche. Se ci avessero stuzzicati avremmo forse risposto che il Conte doveva essere grato alla scolaresca che animava l'edificio e rendeva fiorente l' istituzione.

Nessuno, del resto, aveva mai pensato a destare in noi qualche simpatia per il fondatore, contandoci la storia dell'Accademia, dove — bisogna dire la verità — passavamo le intiere giornate con piacere, chiacchierando, disputando, scherzando, e — se capitava — magari anche studiando.

[1] Il sempre vegeto, rubicondo, e non più *bigio* ma candido, Cav. Luigi Pagani, scultore.

Confessiamo la nostra ignoranza. Ci voleva il centenario per farci voltar indietro.

La nostra Accademia — permettetemi di chiamarla così — venne fondata con testamento olografo 24 Settembre 1795 il quale ebbe la sua esecuzione col 20 Aprile 1796, giorno della morte del fondatore. Nella stessa località dove ora si trova l' Accademia, egli, vivente, aveva già fondata la Pinacoteca, aggiungendovi una *Scuola di disegno.* Tutta la parte destra del fabbricato, compreso lo scalone, venne fatta erigere dal Conte Carrara, il quale non vi abitò come fu da molti creduto. La sua abitazione era in Borgo S. Antonio nella casa ora posseduta dall'avvocato Berizzi.

Prof. Enrico Scuri
(Fot. Taramelli)

Il testamento dice:

" Erede universale d'ogni mio avere di stabili, mobili, denari ed ogni altra cosa, lascio ed istituisco la Galleria colla Scuola di disegno da me eretta in Borgo S. Tomaso situata dietro la chiesa di detto Santo e compresa nella mia Parrocchia di S. Alessandro della Croce; quale avrà ad essere maneggiata e diretta perpetuamente prima dalli cinque gentiluomini Commissari ed esecutori testamentari perpetui da me et infra nominati; indi da sette, con piena facoltà vita loro durante, come se fosse un loro jus-Patronato, benchè tale non sia, non dovendo essere responsabili del loro operato che al corpo del loro consiglio.

" Fra i primi cinque gentiluomini che nomino ed istituisco Commissari ed esecutori testamentari perpetui sarà anche la signora Contessa Maria Anna mia consorte, come quella che può dare dei lumi, e gli illustrissimi signori Gerolamo Adelasio mio nipote, Giuseppe Caccia, Camillo Caleppio, e Giuseppe Mazzoleni. „

Per le eventuali mancanze il conte Carrara nomina a sostituti altri otto signori, dei quali assunsero la carica soltanto il conte Luigi Lupi che entrò subito nei primi cinque invece del Mazzoleni, e il conte Carlo Marenzi che nel 1804 surrogò la vedova contessa Anna Maria Passi, la quale aveva tenuto la Presidenza dal 1796 al 1798.

Chi insegnasse nella *Scuola di disegno* iniziata dal conte Carrara, con quali risultati, non so. Le note gentilmente fornitemi sorvolano a questo primo periodo, alla infanzia dell'Accademia, chissà quanto tipica e interessante!

Rimase forse chiusa durante la costruzione completa del palazzo, e i preliminari del nuovo ordinamento? Venne sospesa per le straordinarie vicende politiche? Chi lo sa!

So che *le scuole* — non più la semplice scuola di disegno — furono aperte regolarmente con l'anno scolastico 1810-11.

Giuseppe Diotti di Casalmaggiore, che aveva allora 32 anni, ed era già rinomato, fu per consiglio di Andrea Appiani e per voto unanime della Commissaria, prescelto a maestro di pittura. La scuola di architettura e ornato venne affidata al Bianconi di Milano, pure giovane e distinto, il quale aveva vinto, insieme al Diotti, il concorso per la pensione quadriennale di Roma, bandita la prima volta dal Governo italiano con decreto 25 Luglio 1804.

Il Diotti si dedicò con grande passione al suo ufficio e vi attese per trent'anni con energia, con fissità di metodi derivati da salda convinzione nei cànoni dell'arte che al suo tempo erano tenuti come intangibili.

Dal " Dizionario Odeporico della Provincia Bergamasca „ pubblicato nel 1819 da Giovanni Maironi da Ponte, a proposito dell'Accademia Carrara si apprende che: *vi si davano lezioni giornaliere la mattina e il dopopranzo;* che le *sale* erano *sempre aperte dalle prime ore del giorno a notte avanzata;* che la Scuola del Nudo si alternava con quella delle pieghe; e agli scolari si dava *gratis, oltre l'insegnamento, la carta, il lapis, la tela impressa, i colori, ed ogni altra cosa occorrente.* Vi erano ammessi del pari i forestieri che i nazionali, *d'età superiore ai 12 anni, di buona condotta* e che avessero *superato il vaiuolo.* Il periodo scolastico annuale era pari a quello del Liceo, e a fine d'anno si distribuivano *premi generosi* ai più distinti.

Il numero degli alunni in ciascuna delle scuole ammontava a *trenta* giovanetti circa; *fra i quali alcuni di grande aspettazione.*

Una cospicua pensione vitalizia stava in quegli anni a carico dell'Istituto e si faceva conto — appena codesto carico fosse cessato — di poter *spedire e mantenere a Roma uno o più degli allievi migliori.*

Il Maironi da Ponte narra altresì che la prima collezione di quadri del Conte Carrara ne numerava 326, ai quali aggiunta la Galleria Orsetti si avevano 342 autori con 1492 opere; oltre la raccolta di stampe, disegni antichi, medaglie, pietre dure, e libri. E al lettore che ne vuol sapere di più consiglia, quale fonte migliore del suo Dizionario, il libro: *Osservazioni sul Dipartimento del Serio,* 1803; edizione seconda, cap. XXI.

***

Verso la fine del 1840, il prof. Diotti, per cattiva salute, non potè più attendere con la consueta attività all' istruzione della numerosa scolaresca, e la Commissaria nominava il 5 Aprile 1841 a Professore supplente Enrico Scuri che era stato uno dei suoi allievi prediletti.

In seguito il Diotti, sempre più rovinato da un'affezione al fegato e da inveterata bronchite, chiese di starsene ritirato in patria, e la Commissaria, nel giorno 2 Settembre 1845, lo *disimpegnava da ogni ulteriore obbligo riguardo alle funzioni di Professore con tanta efficacia di risultamento da lui sostenute*, ed assegnavagli, *in riconoscenza dei lunghi e lodevolissimi servigi* da lui prestati, una pensione vitalizia e il grado di Professore emerito dell'Accademia.

Quattro mesi dopo, il 31 Gennaio 1846, una lettera da Casalmaggiore del signor Luigi Diotti, annunciava che suo fratello Giuseppe era morto alle 4 pom. del giorno avanti.

Il regno di Giuseppe Diotti durò dunque 34 anni, glorioso e pacifico. Tale almeno appare visto da lontano e attraverso le lenti sintetiche della tradizione.

Fra i molti suoi allievi vanno singolarmente citati: Enrico Scuri che ne divenne il successore; Giacomo Trecourt che andò maestro nella scuola di pittura fondata a Pavia da Defendente Sacchi, il quale desiderava che vi fosse preposto uno dei più distinti allievi di quella di Bergamo; Francesco Coghetti, la cui fama ebbe assai più larghi confini e fu a Roma professore e direttore dell'Accademia di S. Luca; Giovanni Carnevali detto *il Piccio*, rara tempra di artista e tipo d'uomo originalissimo degno di poema e di storia.

Dagli amici biografi è fatto merito al Diotti di essersi affaticato per rimettere in onore la pittura a fresco, insegnandone la pratica ai suoi scolari. In effetto, a Bergamo gli abili frescanti furono e sono (fatte le debite proporzioni) ben più numerosi che non siano in altri centri artistici; senza contare quanti degli antichi allievi dell'Accademia Carrara vissero e vivono dipingendo " al fresco „ nelle amene saluberrime valli dell'alta Lombardia.

***

Enrico Scuri assume il comando effettivo della forte cittadella neoclassica, alla vigilia delle commossioni rivoluzionarie del 1848. Gli spiriti si vanno abituando alla ribellione. Del rinnovamento che si maturava fuori d'Italia, arriva qualche sentore. I giovani se ne commuovono e posano l'orecchio sul terreno per udir meglio il fatidico rimbombo. Poco a poco, il lungo nostro isolamento intellettuale va cessando. Arriva il 1859! Cannonate patriottiche! Cannonate artistiche! Le mura della cittadella si vanno screpolando.

Il maestro resiste. Fermo continuatore delle idee e del metodo di Giuseppe Diotti, alla cui memoria serba una divozione profonda, un affetto veramente figliale, lo Scuri seguita a insegnare come la sua coscienza gli detta.

Al secondo Congresso artistico italiano — Milano 1872 — la Sezione

che si occupava delle questioni didattiche, discusse, nella mattina del 6 Settembre, un ordine del giorno che raccolse 48 voti favorevoli e 3 contrari. Uno dei *tre* votanti era il Professor Scuri.

" Siamo stati sconfitti! — disse con la massima calma — ma io resto del mio parere; e poichè nessuno mi può imporre dei cambiamenti, seguiterò a condurre la scuola per la strada che ritengo migliore ,,.

Quella mattina — io, suo allievo benvoluto — votando con la maggioranza, gli avevo certamente inflitto una delle mille punture morali sof-

Il Bacio di Giuda
quadro di Giuseppe Diotti — (Da una incisione)

ferte nella lunga lotta. Ma egli, a questi piccoli screzî, aveva già fatto il callo.

Il maggior colpo gliel'aveva misurato Pasino Locatelli. Calmate le febbri patriottiche del 59 e 60 che avevano distratto il pensiero italiano dall'arte, l'arte riprendeva il suo dominio. La prima esposizione nazionale a Firenze — 1861 — fu uno squillo di tromba in un campo di dormienti. Ogni staterello italiano, chiuso in sè, ignorava l'esistenza artistica degli altri. A Firenze si scoprirono nuovi mondi. Brillò Morelli; scintillò Celentano; apparvero luminosi parecchi altri artisti. Furono offuscati, eclissati invece molti altri. I confronti, le discussioni, condussero a un generale esame di coscienza e diffusero il sentimento che bisognava scuotersi, rinnovarsi. È da quell'anno che incomincia veramente la nuova êra dell'arte italiana.

Il Locatelli, benchè intimo amico dello Scuri, scrisse *senza pietà* contro l'indirizzo artistico dell'Accademia Carrara, chiamandolo: " *convenzionale* „ " *in decadenza* „ " *non rispondente alle esigenze del pubblico* „ ecc. ecc.

Ancora nel 63 e in principio del 64 durava la polemica tra il Prof. Scuri e il Prof. Masini di Bologna da una parte, e Pasino Locatelli dall'altra. Parendo al direttore della *Gazzetta di Bergamo* che la questione diventasse noiosa per i suoi lettori, decise di rifiutare ai combattenti le sue colonne. Allora uscirono in opuscolo gli *Appunti alle parole del signor*

Frammento della cupola nel Duomo di Bergamo
cartone di Francesco Coghetti

*P. L. contro l'Accademia Carrara*, nei quali appunti il Prof. Scuri nega al Locatelli ogni competenza a parlar d'arte, e lo apostrofa acerbamente. Lo scritto porta la data del 24 Marzo 1864.

Dev'essere intorno a questo tempo che, non bastandogli le parole, ricorse alla matita e disegnò in vari esemplari, a chiaroscuro, una specie di cartellone satirico che apparve affisso nei punti centrali della città alta e bassa, commentato in calce dai seguenti versi, pure da lui composti:

Collo stuolo accademico arrembato
Di Don Chisciotte il fiato era gettato.
Men che a pigliarli a calci nel sedere
Di progredir non ne volean sapere.
Ma allor che Don Chisciotte ebbe provviste
Catapulte, monton, gatti e baliste,

Il genio si sbrigliò dei pittorelli
Tutti di gambe si fêr lesti e snelli.
Gridando: Salva, salva! È qui il giudizio!
Di quà, di là, fuggiro a precipizio.

Vedasi la riproduzione a contorni di codesta caricatura che segna il punto culminante del " singolar certame „. Pasino Chisciotte imbraccia uno scudo ed ha per impresa un gambero con le parole scritte a rovescio: *Progresso e Novità*. Al fianco gli pende una borsa piena di *larghi, sicuri e variati concetti del Bello*. In fondo l'Accademia Carrara col cartello *D'affittare o da vendere anche subito*. In alto, sulle nubi, il pittore Antonio Guadagnini — l'unico risparmiato dalla critica pasiniana — circondato di frasche d'alloro, con un cartiglio così parlante:

*E dato lo scambietto ai confratelli*
*Riposa sugli allor del Locatelli.*

Sul davanti si riconoscono: lui stesso, Scuri, che porta in salvo il busto del maestro Diotti; Gatti afferrato alla cintola del professore; Bergametti col cavalletto in spalla; molti allievi fra i quali Pezzotta atterrato; Riva il seniore; Antonio Moro detto *'l Posta*, Galizzi ed altri più in là. Finalmente, in lontananza, il custode, il bidello e la Marianna portinaia.

Ignoro quale effetto abbia prodotto codesta bizzarria. Del rumore ne deve aver fatto, poichè i bergamaschi intelligenti avranno ben capito che, sotto le apparenze di un piccante battibecco cittadino, si agitavano questioni vitali per l'arte e per il paese.

Nel Marzo 1846, Agostino Salvioni bibliotecario della R. Città di Bergamo, commemorando il Prof. Diotti nella pubblica sessione dell'Ateneo, di cui era Segretario, aveva potuto dire: " *per la eccellenza dello insegnamento l'Accademia Carrara salì in tanta rinomanza che venne tenuta, per tale riguardo, la prima d'Italia* „ soggiungendo patriotticamente: " *E quando dicesi d'Italia può ben essere inteso di tutta Europa* „ .....

Ora, in breve giro di anni, le cose erano cambiate.

E non per colpa certamente del Professore Scuri o di altri. Per colpa, o per merito, delle cose stesse, che non possono star ferme.

* * *

Io fui ammesso all'Accademia nel 1852, benchè calante di peso..... nell'età prescritta dal regolamento. La scuola degli elementi, l'*elementar*, era al primo piano nel centro dell'edificio. Per entrarvi si doveva attraversare una o l'altra delle sale *del colorito*, dove lavoravano gli studenti già pittori. Il piccolo spazio che serve di passaggio tra queste sale e l'*elementar*, dal lato *est*, era occupato da un armadio.

Finita là lezione ai principianti, il professore cavava di tasca la chiave dell'armadio, lo apriva, e con paziente dolcezza, distribuiva i fogli di carta, il lapis Conté numero 1 o numero 2, il gesso, ecc. secondo le varie richieste dei mariuoli che spesso fingevano di averne bisogno e invece ne facevano commercio.

Al piano terreno, sotto al detto passaggio, uno stanzino che ha l'uscio nell'angolo della sala delle statue, serviva di ripostiglio per i colori che

Disegno satirico del Prof. Enrico Scuri

si distribuivano (anche questi *gratis*) in pezzi o in polvere: biacca, giallolino, terra gialla, terra rossa, terra di Siena o *gilardina*, cinabro, nero di avorio, oltremare e bleu di Prussia. Si poteva ottenere qualche pezzetto di lacca rossa in più, e questi dieci colori dovevano bastare a tutte le tavolozze, a tutti gli effetti. Naturalmente bisognava macinarli; comperare dal macellaio delle buone vesciche..... che puzzavano, e tagliarle in tanti dischetti; mettere sui disehetti il relativo ripieno di colore macinato, e legarli a sacco, ben stretti, con vari giri di cordicella. Lo stanzino che fa riscontro a quello dei colori, ed ha la finestra vicino alla fontana, conteneva le pietre per macinare i colori. Vi si poteva lavorare in due alla volta, e lì, slogandosi le braccia e imbrattandosi d'olio, il giovane artista passava una settimana a prepararsi dei colori sabbiosi troppo densi o troppo liquidi, e delle *vescichette* disgraziate che facilmente scoppiavano nello strizzarle e sperdevano in un battito di polso i sudori di mezza giornata.

Il relativo olio di noce veniva pure dato a ufo. Lo distribuiva il custode che ne teneva due vasche di marmo in anticamera. Il professore però non si serviva di olio già preparato. Comperava le noci vecchie e le premeva in apposito torchietto metallico da cui, goccia a goccia, raccoglieva il prezioso liquore. Dico prezioso, perchè a me, piccolino, quegli apparecchi imponevano.

Non bisogna dimenticare l'undecimo colore: la *gilardina* bruciata. Questa tinta così utile si otteneva facendo cuocere la terra di Siena naturale sulla paletta — altrimenti detta *bernazz* — della povera portinaia, l'indimenticabile Marianna, piccola, grigia, servizievole, con un visetto simpatico di vecchia ancora giovane, serrato alle tempie da due ciambelline di capegli traversate da lunghe forcine. *Ol bernazz* andava cuocendo insieme al colore, e non era il solo danno che la Marianna patisse per amore dell'arte.

Quando l' amico Carnelli mi indusse a fumare il primo sigaro, un *virginia*, nel trambusto orribile che ne seguì, mentre ai miei occhi il mondo era sconvolto, e perdevo ogni cognizione dell'essere, istintivamente mi rifugiai presso la buona donnetta; e fu ancora il suo cogomino di caffè che mi riconciliò con la vita.

Magnifico il bidello, *ol Carlo*, reduce dall'esercito austriaco dopo una filza di capitolazioni, e apprezzato cliente dei liquoristi di Borgo S. Tomaso. Egli mirava a squattrinare macinando i colori per gli allievi della Accademia, ma era una disperazione, perchè — infiacchito dalla *raccagna* — macinava molto peggio di noi.

Un personaggio d'importanza: il custode Zanchi. Rigido, secco, a parole secche più di lui, calzava certe scarpe senza tacchi che gli permettevano di arrivarci alle spalle improvvisamente. Questo abuso di potere eccitava il nostro rancore che trovava sfogo più tardi in gherminelle e tranelli di raffinata perfidia.

Morto lui venne al suo posto *ol siòr Carlì Carrera*, uomo bonario che ne fu l'antitesi perfetta e si acquistò subito la nostra protezione.

Il Custode e il Professore di pittura alloggiavano con le rispettive famiglie dentro l'Accademia. Il Segretario Gavazzeni e il Professore d'Architettura abitavano fuori.

Veramente quest'ultimo, in quei primi anni, c'era e non c'era.

Ritiratosi il Bianconi, fu nominato in sua vece, nel Luglio 1851, il cav. Fortunato Lodi di Bologna.

Verso la metà d'Agosto il Lodi si portava a Bergamo, e come glie ne correva l'obbligo, non essendo suddito austriaco, presentava alla I. R. Polizia i suoi ricapiti, e compiva tutte le altre pratiche richieste nel caso suo. Quindi si provvide di abitazione, ne curò l'allestimento, e trasportò la sua famiglia da Bologna a Bergamo. Sulla fine di Ottobre, in piena buona fede, si tenne in dovere di una visita anche all'I. R. Luogotenente

Generale Conte Strassoldo, Governatore della Lombardia, residente a Milano. In seguito, un dispaccio Luogotenenziale 31 Ottobre ingiungeva alla Presidenza dell'Accademia Carrara di interdire al Lodi il disimpegno delle sue funzioni di Professore, sino a nuovo ordine. La Presidenza fece quanto poteva per dissipare il nembo tirannico, ma, con decreto 22 Novembre, il detto Conte Governatore dichiarava di insistere sul divieto *attese le non troppo soddisfacenti informazioni* che del Lodi aveva ricevuto. Invitava quindi la Commissaria a disporre per la sostituzione regolare di altro soggetto.

Le informazioni sul conto del Lodi erano: *di aver portato la bandiera sulle mura di Bologna contro le II. RR. Truppe Austriache all'atto della ristaurazione del Governo Pontificio, e di aver avuto la direzione delle barricate per la difesa che i demagoghi sostennero per alcuni giorni contro le lodate truppe nell'epoca summentovata.*

Il Lodi e la Commissaria si rivolsero, in appello, a S. E. il Feld Maresciallo Conte Radetzki. E il vecchio terribile maresciallo ribatteva con dispaccio 31 Gennaio 1852 che: visto lo strano procedere della Commissaria, del tutto irregolare; risultando dalle informazioni ottenute che il Lodi era notabilmente compromesso nei passati sconvolgimenti, che egli a motivo della parte presa nei lavori di difesa fatti in Bologna, ha ricevuto persino il sopranome di *Architetto delle barricate* e che il medesimo era considerato per un uomo professante massime liberali e aveva abitualmente conversato con persone di principî eguali, annullava la nomina e ordinava che il Lodi venisse diffidato ad allontanarsi dal suo posto e ritornare a Bologna. Spettava alla Commissaria di rimborsare al Lodi le spese incontrate pel suo trasferimento a Bergamo, e incombeva al Luogotenente Strassoldo dare le istruzioni per la nomina di un altro professore. Lui, Radetzki, si riservava la conferma dell'eletto.

E così fu fatto. Dal 22 Febbraio a tutto Maggio rimase aperto il concorso, che venne prorogato a tutto Ottobre. Nel frattempo la Commissaria nominò come supplente il già professore Bianconi, e il 15 Febbraio 1853 eleggeva tra i concorrenti il signor Raffaele Dalpino di Bologna; elezione rimasta senza effetto perchè pure disapprovata dal Governo austriaco.

Un lungo carteggio intanto era continuato fra la Delegazione di Bergamo e la Luogotenenza di Milano, che si degnò alfine, con decreto 20 Marzo 1854, di riabilitare il Lodi all'insegnamento purchè gli atti del relativo concorso fossero spediti all'Accademia di Milano per sentirne prima l'autorevole parere.

Pochi anni dopo il prof. Lodi si dimise e tornò a Bologna.

Gli succedette Giovanni Cominetti bergamasco, rimasto in carica sino alla morte avvenuta sul principio di Maggio del corrente anno.

OL BOTÉP
fac-simile di uno schizzo di A. Maironi

* * *

Fu il povero Cominetti che mi insegnò i principî della Prospettiva. Tra i suoi obblighi c' era anche questo, ma nessuno di noi lo sapeva. Per caso un giorno egli me ne parlò, e io fui ben contento di approfittarne insieme a tre altri compagni. Senonchè ormai era tardi. Compiuto il decennio scolastico di prammatica, dovevo lasciare in quello stesso anno l'Accademia, restando all'*abbicì* della Prospettiva, e analfabeta, o quasi, in Anatomia.

Queste discipline non facevano parte del programma scolastico. Agli elementi si copiavano dalla stampa a semplici contorni: occhi, nasi, bocche, di profilo; poi: occhi, nasi, bocche di facciata; teste di profilo incise e tratteggiate a *mandoletta;* statuette incise come sopra. Seguiva la copia a sfumino e tratteggio delle teste disegnate da Diotti; quindi le *accademie,* cioè: la copia dei mirabili studi dal nudo eseguiti dal *Piccio.* La serie delle *accademie* finiva col nudo detto *la Camuccini* — che però rappresentava un uomo atletico — opera, come si capisce, del Camuccini; e superata questa prova si passava ai gessi, giù a pian terreno, nel così detto *salettì.* Promossi dalle *teste* alle *statue* si entrava nel salone e là inforcato uno sgabellotto più lungo dei precedenti, stesa la carta su una tavoletta molto più spaziosa, si copiavano le statue continuando in questo esercizio anche dopo ammessi alla Scuola del Nudo.

Il salone, a vôlta, sonoro, armonico, si prestava moltissimo allo sviluppo delle tendenze musicali, così prepotenti nei bergamaschi. Camillo Guidotti, che abbandonò poscia con tanta fortuna la tavolozza per le scene, si abituò là dentro agli applausi strappati dal dolce squillo della sua voce di tenore. Federico Allieri si sgolava a ripetere con violenta espressione i motivi allora in voga dell'*Ebreo* di Apolloni:

> Amarti, amarti, ed essere
> Dell'amor tuo l'*obbietto....*
> . . . . . . . . . . .

Intento a levar le macchie del disegno con la mollica di pane. (1857)

Cesare Airoldi sfoggiava le sue note baritonali senza economia, e trascinava con l'esempio anche gli afoni, i quali, in mancanza di buona ugola, picchiavano sulle rimbombanti basi di legno dei leoni modellati da Canova per il monumento di Papa Rezzonico, mutandole in grandiosi tamburroni, o imitavano il contrabasso sfregando con l'appoggiamano l'indice sinistro contro gli usci.

G. Pezzotta
caricatura di A. Maironi

I leoni posavano tranquilli e dormivano; ma il signor Zanchi si svegliava, e dalla vicina abitazione irrompeva nel salone.... dove, per un colpo di bacchetta magica, tutti quanti gli studenti erano al loro posto, seri, in gran silenzio. Allora la secca voce del rigido custode, sdentato ma feroce, scrosciava:

" Cignor Airoldi..., promotore.... „

*
* *

Risaliti, in qualità di pittori, al piano nobile, nelle *sale del colorito,* la vivacità si smorzava. Cominciavano le preoccupazioni del preparare le tinte delle carnagioni ben graduate in semicircolo sopra la tavolozza: il lume al centro, i toni sanguigni a sinistra, i toni lividi a destra. Si veniva alle prese col *mannequin* ritroso ad assumere le pose classiche o eroiche da noi immaginate, e poco propenso a cambiarsi da personaggio romano in profeta biblico, o viceversa, con un semplice mutar di pieghe al solito manto di lana.

Uno studente rimarchevole.

Altra causa di preoccupazioni era la scelta del soggetto per il quadro di composizione. L'esempio del maestro, uomo colto e fantasioso, ci trascinava alle idee grandiose e poetiche. Vedevamo nel suo studio: *la danza dei Morti,* in due quadri, due momenti della celebre lirica di Goethe; i bozzetti per la cupola dell' Incoronata; scene dantesche; scene romane, e scene del " Paradiso „ di Milton; i preparativi per la cupola delle Grazie; e ci colpiva più di tutto l'immaginoso progetto di sipario: *Il sogno della vita,* attorno al quale Enrico Scuri lavorò per diversi anni con amore grandissimo.

La storia contemporanea ci attirava intanto

per diverso cammino. La nostra mente oscillava. Nuove idee germogliavano. Gli animosi che avevano disertata la scuola, per seguire Garibaldi, tornavano dal campo. Alberto Maironi, geniale e valoroso, riportava in mezzo a noi la sua tipica nervosità.

Si accendevano fiere, interminabili dispute artistiche, politiche, religiose. C'erano i garibaldini, i cavouriani, i cattolici, gli eretici, gli appassionati, i burloni. Fra tanta animazione, tanto rimutare di cose e di aspetti, unico, imperterrito, sempre uguale a sè stesso, vedo il collega Luigi Marchesi, l'oramai proverbiale *Botép*. Di lui che — essendo proibite le modelle — posò nudo per l'insieme di una Immacolata (!), che fu messo in carcere come ladro campestre perchè tagliò un ramo di gelso da regalare alla Marianna portinaia a cui morivano di fame alcuni bacolini da seta — che mancò un giorno alla scuola per guadagnarsi una svanzica raccogliendo la neve per le strade — io do qui, non sapendo cosa fare di meglio, la macchietta schizzata da Alberto Maironi.

Vi aggiungo quella di Giovanni Pezzotta, e qualche altro schizzo *dell'epoca*.

Ma ci vorrebbe altro!

Il gruppo dei caricaturisti lavorò moltissimo. Sul margine dei disegni, sulle muraglie, sul pavimento, sugli *albums*, dentro e fuori dell'Accademia, sbrigliarono a lungo l'estro comico, lo spirito di osservazione, la vena satirica. L'oste della *Barca* in Borgo Palazzo, volendo rinfrescare l'insegna ne diede la commissione a uno di noi. Vi lavorammo in tre. Quando, per la sagra di S. Anna, fu inalberata la nuova insegna, si vide la *barca* stessa carica di studenti dell'Accademia naviganti a gonfie vele verso l'ignoto!

Dove approdarono?

Alcuni si recarono presto a Milano per studiare scultura a Brera. Altri — ad esempio il lodigiano Gian Giorgio Marchesi — divenne insegnante nelle Scuole Tecniche, rinunciando alle creazioni artistiche per le quali aveva già dimostrato felici attitudini. Il drappello più serrato si fermò in patria: Maironi, Carnelli, Pezzotta, Galizzi, Riva, Perico, i due Rota, Loverini, ecc. vi incanutirono dipingendo. Paolo Dilda cremonese, dopo aver dipinto buone pale d'altare e decorato delle pareti a buon fresco, inchiodò pennelli e tavolozza dentro una cassa per dirigere un negozio di commestibili in campagna. Zanotti bresciano, *ol Piero,* divenne custode di un Museo. Carlo Scampini ed altri, soldati volontari nel 59, diventarono ufficiali dell'esercito nazionale. Parecchi si dedicarono alla fotografia. Chi conquistò l'agiatezza in America; chi vi lasciò la pelle. Molti morirono prima della vecchiaia. Uno morì pazzo.... Nessuno in galera.

* * *

Il 4 Maggio 1884, dopo 43 anni d'insegnamento, Enrico Scuri spirava nella piena fede dei suoi ideali.

L'Accademia Carrara aveva dunque 75 anni di vita quando a terzo professore di pittura venne eletto Cesare Tallone.

Egli ne aveva, per suo conto, 32 appena.

In questo dell'essere stato eletto giovane, egli somiglia ai due pre-

Il Sogno della Vita
disegno del Prof. Enrico Scuri

decessori. Nel resto, più che diverso, opposto. Con lui la scuola ha subìto radicali cambiamenti, ed è entrata in una fase affatto nuova.

Dell'influsso che l'opera di Cesare Tallone e la sua forte personalità di pittore, avranno esercitato, giudicheranno i nostri eredi, poichè egli vorrà — suppongo — imitare Diotti e Scuri, resistendo lungamente.

*Luglio 1897.*

Vespasiano Bignami.

IV.

# LA SEDE DELL'ACCADEMIA CARRARA

E

# DEL CIRCOLO ARTISTICO

---

# LA SEDE DELL'ACCADEMIA CARRARA

E

# DEL CIRCOLO ARTISTICO

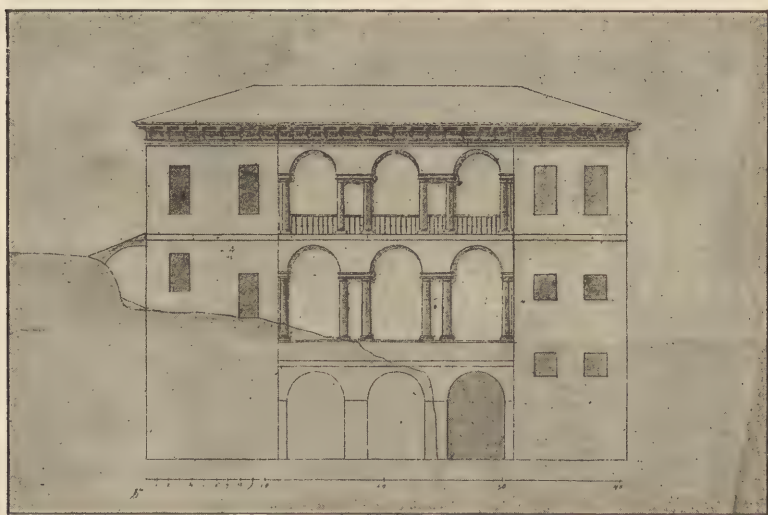
---

ILLUSTRARE degnamente la sede dell'Accademia e quella del Circolo Artistico non è certamente piccola impresa, per chi, come me, è dotato soltanto di un po' di buona volontà e di molto amore per queste due istituzioni che nella presente occasione si sono date la mano onde fare opera veramente degna della solennità centenaria e tale che ne rimanga ricordo.

E questa unione bene auspicata è, a parer mio, quanto di meglio potevasi desiderare, poichè non si può immaginare miglior soddisfazione, da un lato per l'Accademia di vedersi vivere nella mente e nel cuore degli artisti da Essa medesima istruiti e di venirne con assidue cure onorata, e dall'altro per gli artisti di aver modo di esprimere così la gratitudine loro per questo Ente che li ha iniziati alle discipline dell'Arte, all'amore del bello, alla ammirazione del vero.

Verso la fine dello scorso secolo in anno non bene precisato il Patrizio Giacomo Carrara dava incarico all'architetto Costantino Gallizioli di fargli il progetto e di erigergli il proprio palazzo d'abitazione, che il munifico signore destinava sede futura della scuola che aveva in animo di fondare e a tale uopo sceglieva una apposita località nel borgo S. Tomaso.

Riporto qui l'alzato geometrico del primitivo disegno e della costruzione ideata ed eseguita dal Gallizioli, costruzione dalle linee semplici e severe e non prive, per altro, di una certa grandiosità e buon gusto.

Venuto a morte sullo scorcio del secolo il benemerito Carrara e fondata, con suo testamento olografo, l'Accademia, affidandola alle cure della Commissaria, questa riconosceva nel 1804 la necessità di ampliare il primitivo edificio allo scopo di trovar conveniente collocazione ai dipinti della galleria ed alla Scuola di pittura. — Pare che a tale uopo la Commissaria facesse una specie di concorso fra alcuni architetti, concorso di cui ci rimane traccia in parecchi disegni e progetti di ampliamento, fra i quali non voglio passare sotto silenzio uno portante la firma di Leopoldo Pollack, l'autore della Villa reale di Milano.

Schizzo del primitivo palazzo su progetto dell'Arch. Costantino Gallizioli.

Veniva però adottato definitivamente il progetto dell'architetto Simone Elia bergamasco, il quale raddoppiando senz'altro la fronte dell'edificio lo estendeva verso il borgo S. Caterina.

Le opere di ingrandimento venivano cominciate nello stesso anno 1804 e compite verso il 1810.

La nuova facciata, ideata dall'Elia e che è poi press'a poco l'attuale, ha tutti i caratteri dell'architettura neo-classica venuta in voga al principio del nostro secolo col trionfo della scuola contegnosa che prendeva a suoi maestri il Vignola ed il Palladio.

Esagererei se volessi fare di tale facciata un monumento d'arte, ma è però certo che l'autore di essa fu valoroso architetto e dotato di molto gusto estetico, sì da saper maneggiare maestrevolmente delle grandi masse architettoniche.

La parte centrale, costituita da un avancorpo, col pianterreno di forte bugnatura formante zoccolo, le colonne adossate al muro e la trabeazione sormontata da un timpano, è di ottima proporzione nelle sue linee generali, ed ha una apparenza di grandiosità e di maestà artistica non comune.

Non ugualmente felici sono le due ali avanzate, che sembrano un po' appiccicate.

Davanti alla parte centrale e compreso tra le due ali sta un vasto cortile chiuso da cancellata e giova a dare al complesso dell' edificio

Facciata attuale dell'Accademia.

un carattere che diversifica dal comune di un palazzo d'abitazione e fa subito comprendere all'osservatore che si trova davanti ad un pubblico edificio, la qual dote non è certamente cosa facile a conseguire e forma, a parer mio, il più bell'elogio dell'architetto che ha ideata questa costruzione e della Commissaria che, a suo tempo, ne fece la scelta e ne ordinò la esecuzione.

Venendo ora a parlare della sede del Circolo Artistico, mi affretto a dire che dessa è sommamente degna del nome e degli intenti che tale associazione si propone e l'intenditore che appena vi dia uno sguardo si accorge subito che non a caso fu fatta tale scelta, nè per criteri di co-

modità e di convenienza, bensì per porre la giovane Società nel suo ambiente naturale e più indicato.

Chi appena conosca Bergamo sa che salendo verso la città alta, per via Pignolo, si incontrano parecchi cortili tutti belli e appartenenti alle migliori epoche d'arte. — Fra questi il più pregievole, per quanto

Cortile del Circolo Artistico — Opera di Pietro Isabello (1515).

molto deteriorato, è senza dubbio quello della *Casa Gratarola* ora di proprietà dei signori Conti Maffeis. È qui che il Circolo degli artisti ha posto le sue tende e chi appena oltrepassato l'androne d'entrata e giunto nel cortile volga uno sguardo in giro resta ammirato dall'ambiente in cui è entrato. — La parte superiore dell'edificio è, purtroppo, completamente perduta e soltanto qua e là si scorgono alcune traccie di decorazioni, le quali sono però sufficienti per lasciare indovinare all'artista quel che dovette essere un giorno questa splendida opera del nostro Pietro Isabello detto Àbano,

architetto vissuto nell'età d'oro dell'arte italiana e precisamente in quel mezzo secolo che va dal 1470 al 1520, l'epoca di Bramante, di Leonardo, di Michelangelo e di Raffaello. — Il piano terreno è tutto circondato da un atrio architravato, retto da colonnine di squisita fattura, dal piedestallo al capitello ed all'architrave. — Ci sono tutti i caratteri dello splendido nostro rinascimento ed in generale vi spira un sapore, direi quasi, bramantesco della prima maniera lombarda, ma ancor più ingentilito e fine e grazioso. — Quelle colonnine con alcuni pendoncini poco oltre il terzo d'altezza sono meravigliose di sveltezza e di eleganza, i capitelli tutti variati, i profili, le sagomature graziose, i piedistalli a specchiature con bassorilievi di delfini,

Progetto originale dell'Arch. SIMONE ELIA (1804).

vasi, ornati, ricami ecc. sono di meravigliosa fattura e ci rivelano l'epoca a cui l'opera appartiene anche senza la data che trovasi su uno dei piedistalli e che segna l'anno 1515.

Torno torno del porticato si aprivano, sino a pochi anni or sono, delle finestre e delle portine dagli stipiti con specchiature decorate d'ornati a bassorilievo, contorni che pur troppo furono venduti, come fu venduto lo splendido soffitto a cassettoni ottagonali e il fregio a putti di Lorenzo Lotto che decoravano il salone principale. — All'interno e scrostando, or non è molto, dalle molteplici mani di tinta un salottino laterale, è venuta alla luce una parete dipinta e decorata con grandi formelle quadrate policromatiche di squisita fattura.

Un'altra saletta è degna di osservazione per la sua vôlta ad ombrello

cogli spicchi decorati a grottesche su fondo d'oro a finto mosaico; non credo, per altro, assolutamente originale tale decorazione e forse fu guastata, più tardi, da variazioni e ritocchi.

Insomma l'architetto, l'artista che voglia per qualche istante applicare il pensiero ad una ricostruzione ideale di questo palazzo e colla mente vada argomentando quel che dovette essere un giorno questa splendida e graziosissima creazione di quel geniale architetto che fu l'Isabello, non può a meno di deplorare lo stato d'abbandono e di deperimento in cui i secoli l'hanno ridotta e di evocare lo spirito e l'intelligenza di un Mecenate che raccogliendo gli sparsi avanzi li riunisca e li completi con sapere artistico, evitandone l'ulteriore deperimento e conservandoci almeno quel poco che è sfuggito all'ingiuria del tempo.

Arch. Prof. Giuseppe Odoni.

V.

## GAETANO DONIZETTI

ALLIEVO DELL'ACCADEMIA DI BELLE ARTI?

---

# GAETANO DONIZETTI

## ALLIEVO DELL' ACCADEMIA DI BELLE ARTI?

RICERCHIAMO il perchè di quel punto interrogativo posto al titolo di questo scritto.

L'Accademia Carrara possiede un prezioso autografo, che qui riproduciamo: è una dimanda di Donizetti per essere ammesso allievo nell'Accademia di belle arti.

Ma perchè questa dimanda mentre già da circa quattro anni era allievo della P. Scuola di musica? Gli erano forse venuti a noia gli studi musicali?

Il Verzino [1] opina che " essendogli venuta meno la *bellissima* voce, e poco sperando i suoi genitori nella carriera di suonatore e di maestro di cembalo, abbiano voluto che intraprendesse gli studi dell'architettura. „

Ciò non è esatto per la semplice ragione che Donizetti non ha mai avuto bellissima voce. Ed infatti [2], nel " registro de' nomi de' ragazzi, che si sono presentati ai 24 di Aprile 1806 per entrar nella scuola di musica della Cappella di S. Maria Maggiore „ si legge — Domenico Gaetano Donizetti di Andrea, di anni 9; ha buon orecchio, la voce non è

[1] *Le opere di G. Donizetti* — Bergamo, 1897.

[2] Tolgo queste notizie da un interessante fascicolo, in cui con intelligente cura l'ex-presidente della Congregazione di carità, On. Comm. Gio. Finardi, ha raccolto " gli originali rapporti del Maestro Simone Mayr, coi quali sono rassegnate alla Congregazione le informazioni scolastiche degli allievi della P. Scuola, in cui figurano le notizie del contegno e del profitto di G. Donizetti, allievo della scuola medesima dal 1806 al 1815. „

particolare, e sarebbe admissibile per la prova di tre mesi. — Firmati: Gio. Simone Mayr, Direttore e M.ro; Franc. Solari, M.ro di C.to; Ant.o Capuzzi, M.ro di violino; Ant.o Gonzales, M.ro di cembalo.

Nel rapporto 13 Settembre 1806 è detto: — Domenico Gaetano Donizetti accettato li 6 Maggio: Per scuola di canto: diligente, attento, quieto, ha fatto progressi nella lettura musicale, ma la voce è difettosa di gola. Per scuola di cembalo: diligente nel frequentare la scuola, quieto e attento, i suoi progressi corrispondono alla sua buona disposizione ed all'attento studio particolare. — Firmati: G. S. Mayr ecc.

Nel citato fascicolo manca il rapporto del 1807; ma dal libro dei verbali delle sedute della Congregazione risulta che fu presentato il 10 Settembre e che furono *assegnati* a G. Donizetti scudi milanesi 2 1[2. Questi *assegni* venivano dati in premio ai migliori allievi [1].

Il rapporto del 10 Settembre 1808 è del seguente tenore: — Gaetano Donizetti. Nel canto: esatto nel frequentare le lezioni, attento, diligente, ha fatto de' progressi nella lettura musicale, ma non fu possibiie di correggere coll'arte il suo difetto organico. Nel suono: esatto come sopra, ha fatto de' progressi. —

Questo rapporto fu causa del licenziamento di Donizetti dalla scuola. Si legge infatti nel verbale della seduta del 17 Settembre 1808: — Presentato il quadro (quello appunto del 10 Settembre) sul progresso, condotta, dei giovani ecc. furono prese le seguenti deliberazioni. Riguardo ad Ant.o Bosio, Gaetano Donizetti ed Adamo Brevi, sulla relazione dei rispettivi maestri dei loro difetti organici, per cui non è sperabile in loro una riuscita, restano questi definitivamente licenziati. — Nella distribuzione degli *assegni* Donizetti ebbe anche questa volta scudi milanesi 2 1[2.

Il padre di Donizetti addoloratissimo per tale deliberazione si rivolge alla Congregazione in questi termini: — Essendo mio figlio stato sgraziato per la sua fisica costituzione di gola di non poter più godere delle lezioni musicali, sono a pregare la sempre lodata loro carità perchè venga di nuovo accettato sino a piena disposizione dell' Amministrazione suddetta per non perdere interinalmente delle lezioni *di cembalo* [2], e sono pregandoli di tal grazia per la quale sarò sempre memore ecc. —

Questa istanza non ha data, ma fu presentata manifestamente dopo il 17 Settembre e prima del 28 Ottobre 1808, poichè nel verbale della seduta di questo giorno fu ritenuto che — letta la petizione Donizetti e Bosio, sia ammessa in via provvisoria la loro domanda sino al momento

[1] Debbo alla paziente cortesia dell'egregio signor Cesiro Valli, archivista, l'aver potuto compiere le notizie mancanti nel detto fascicolo, consultando i vecchi verbali delle sedute della Congregazione, i bilanci ecc.

[2] È a notarsi che le parole — di cembalo — sono aggiunte fra le righe di mano del Mayr. Egli desiderava che Donizetti non abbandonasse la scuola, e non potendo essere riammesso per la voce difettosa, faceva chiedere al padre di Lui che potesse almeno frequentare la scuola di cembalo.

Alla Cancelleria dell'Accademia
Carrara

Bergamo li 6 9bre: 1810.

Gaetano Donizetti, figlio di Andrea, d'anni quattordici circa, abi=
=tante in Piazza Nova, di questa città, al Civico N. 35. allievo della Pia
Istituzione Musicale, e Studente nelle Scuole della Misericordia
Maggiore, desiderando di porsi sulla carriera delle belle arti, e vole=
ndo approffittare delle benefiche intenzioni dei sig.ri Istitutori di
quest Accademia Carrara, dimanda a questa Cancelleria, previo uno
attestato di buona condotta, voluto dall'avviso stato pubblicamente
affisso a tale riguardo, che sarà qui occluso, dimanda, dissi, d'essere
ammesso nel numero dei Dilettanti, che frequentar dovranno in
appresso codesta Accademia, bramando lo stesso d'occuparsi nello
studio d'ornato, e di figura, e grazie

Gaetano Donizetti

Dimanda di G. Donizetti per essere ammesso allievo nell'Accademia di Belle Arti.

Gaetano Donizetti dimanda
d'essere ammesso nell'Accademia
Carrara, onde poter frequentare
le scuole d'ornato, e figura

Prod.a li 6. 9bre 1810

Gaet.o Donizetti

Retro della dimanda di G. Donizetti.

in cui sarà riattivata *(sic)* la Congregazione, qualora però nel frattempo non si presentassero dei concorrenti dotati di maggiore abilità ed altri requisiti, nel qual caso dovrà avere effetto il decreto 17 Settembre p. p. —

Questa deliberazione fu richiamata il 9 Marzo 1809 confermando il licenziamento dalla scuola di Donizetti e Bosio.

Il Mayr però non vuole privarsi di questi due allievi, e con rapporto 22 Marzo 1809 — implora vivamente dalla Congregazione la prolungazione della grazia di poter continuare lo studio di musica gli allievi Bosio e Donizetti. —

La grazia fu accordata nella seduta del giorno 6 Aprile. — Resta autorizzato il signor Mayr, Maestro di Cappella, a poter ritenere fino a nuovo avviso li due ragazzi Bosio e Donizetti. —

Bergamo, li 15 9bre 1810

Il S.r Cancelliere della Com.ne Caritativa faccia Ordine al S.r Professore Bianconi di ricevere nella sua Scuola li sottoscritti Giovanni Bonaventura Finazzi figlio di Alessandro, d'anni 19 abitante presso la Porta di S. Alessandro al N.o . . . .
Gaetano Donizetti figlio di Andrea d'anni 13 abitante in Città al N.o 35
Giovanni Arigoni figlio di . . d'anni . . . abitante in Borgo al N.o
Giuseppe Bartoldi figlio di Antonio d'anni 19 abitante in Città al N.o 292
Pietro Grassi figlio di Giuseppe d'anni 20 abitante in Città al N.o 299

Ammissione di G. Donizetti nell'Accademia di Belle Arti.

Nel rapporto 1° Settembre 1810 si confermano le informazioni circa la diligenza e il profitto dell'allievo Donizetti.

Sin qui adunque la *bellissima* voce era ancora di là a venire; non poteva per conseguenza essere la perdita di questa che determinava Donizetti il 6 Novembre 1810 a fare dimanda per essere ammesso fra gli allievi dell'Accademia di belle arti. La vera cagione di tale determinazione deve cercarsi nella posizione precaria, che egli aveva nella scuola; da un momento all'altro egli poteva essere definitivamente licenziato; questa spada di Damocle gli pendeva minacciosa sul capo, ed egli, nato artista, cercava di provvedere altrimenti, ma sempre nell'arte, al suo avvenire.

Frequentò poi Donizetti la scuola di belle arti? Disgraziatamente dei primi anni di vita dell'Accademia non abbiamo registri regolari, che ci facciano conoscere il nome e il numero degli allievi, abbiamo però un documento, che qui riproduciamo e che fa conoscere come il giovane G. Donizetti dovesse essere accettato nella scuola di architettura dal professor Bianconi; il documento ha la data del 16 Novembre 1815. Donizetti adunque non ritirò la dimanda, e giudicando solo da ciò parrebbe che, sia pure per brevissimo tempo, frequentàsse le lezioni dell'Accademia. Seguiamo il giovane ne' suoi studi nella P. Scuola di musica, e vediamo se ciò possa servirci per rispondere alla dimanda, che sopra abbiamo fatta.

Schizzo autografo del Maestro G. Donizetti.

Le relazioni 5 Novembre 1811 e 24 Aprile 1812 fanno fede della buona condotta e dei continui progressi del giovane alunno.

Nella distribuzione degli *assegni* in fine dell'anno scolastico 1810-11 ebbe somma maggiore di tutti gli altri, e cioè lire milanesi 30.

Queste informazioni sono confermate nei rapporti 1° Maggio e 3 Settembre 1813, e solo si aggiunge: — scorgesi che tosto sarà formata in esso (Donizetti) una sufficiente voce di basso.

Di questo po' di voce Donizetti vuol subito approfittare, e — chiede licenza alla Congregazione di fare la parte di secondo Buffo nel teatro della Società in Bergamo. —

L'istanza non ha data, ma fu presentata il 27 Gennaio 1814, e nella seduta del 29 gli fu accordato il richiesto permesso.

E qui incomincian le dolenti note. Donizetti aveva allora 16 anni; aveva calcato le tavole del palcoscenico, e.... il fatto sta che la sua diligenza e la sua condotta lasciavano non poco a desiderare. Udiamo il buon Mayr, a cui sta tanto a cuore il giovane allievo. Nel rapporto 15 Aprile 1814 egli scrive: — Allievi graziati (cioè tenuti provvisoriamente nella scuola). Gaetano Donizetti. Non troppo diligente nell'incombenza d'istruire i piccoli allievi, come gl'incombe a norma dell'art. XCII del capit. X, nè tampoco esatto nel frequentare la scuola delle scienze ausiliarie; sembra che queste mancanze siano una conseguenza d'una condotta non troppo regolare, che da lui dicesi venga tenuta fuori di scuola; la sua voce non è ancora del tutto sviluppata. —

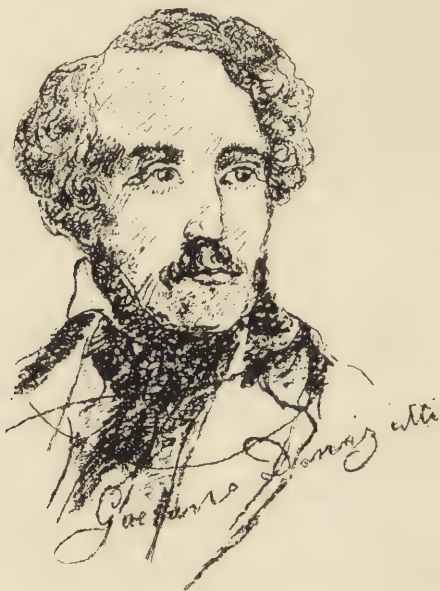
In seguito a questo rapporto la Congregazione nella seduta 28 Maggio 1814 deliberava che — i Membri dell'apposita Sezione seriamente ammonissero tutti quei allievi, la di cui condotta non era troppo plausibile, e specialmente l'allievo Donizetti, che si verificava negligente in tutti li oggetti delle di lui incombenze. —

La *romanzina* dei — Membri dell'apposita Sezione — pare non facesse grande effetto, poichè poco diverso è il rapporto del 30 Agosto dell'anno stesso: — Gaetano Donizetti allievo sopranumerario (era sempre tenuto nella scuola in via provvisoria). Pieno di talento tanto per la musica, quanto per le scienze ausiliarie, potrebbe fare dei progressi molto maggiori se frequentasse maggiormente le lezioni, ma la sua vita irregolare gl'impedisce di profittare dei mezzi di maggior perfezionamento. Crederebbesi adunque necessario che l'Ill.ma Congregazione si degnasse di comandare e di concretare quei mezzi di correzione, che la medesima stima saggiamente i più opportuni. —

Ad onta di ciò furono assegnate anche questa volta in premio a Donizetti lire mil. 18. Nell'elenco dei premiati contro il suo nome è scritto — Da rimproverarsi seriamente. —

Presa cognizione di questo rapporto, la Congregazione nella seduta del 17 Settembre 1814 deliberava — che si dovessero far chiamare nella

prima unione della Congregazione gli allievi Donizetti, Piatti (padre del vivente celebre violoncellista) e Vaillati per ammonirli seriamente, diffidando anco il Donizetti in specialità come il più adulto e trascurato nei propri doveri, che qualora non faccia diversamente constare dei di lui diportamenti, sarà privato del beneficio delle scuole suddette. —

Qui finiscono i rapporti del Mayr; abbiamo però una sua stupenda lettera in data 28 Ottobre 1815 diretta ad ottenere dalla Congregazione

Schizzo a matita del pittore G. Rillosi.
(Proprietà F. Monetti).

di carità un sussidio in favore di Donizetti, perchè potesse andare a Bologna per compiere la sua istruzione musicale sotto la direzione del celebre maestro Stanislao Mattei. È una lettera che rivela il grande affetto che Mayr nutriva per il suo alunno, e nella quale preconizza il futuro celebre compositore. — Il giovane — scrive il Mayr — è dotato di propensione, talento e genio per la composizione, non che di grande fantasia nel concepire delle idee musicali non disadatte alla parola, e lascia la più fondata speranza di una certa riuscita nel contrappunto ecc. — E più sotto aggiunge che mettendo il giovane nella condizione di compiere la sua istruzione — potrebbe ridondare onore alla patria formandosi in esso un distinto compositore ecc. —

Il sussidio fu accordato in lire mil. 250; altro danaro poi si raccolse a questo scopo per sottoscrizione privata, della quale era a capo il buon

Interno dell' Osteria dei Tre Gobbi
Disegno del pittore M. Bettinelli.

Mayr, che niuna cosa lasciava intentata, la quale potesse giovare al suo prediletto alunno.

Noi infatti abbiamo veduto come fin da principio egli lo guidasse con intelletto d'amore; come avesse cura di lui e nella scuola e fuori; come non gli risparmiasse i rimproveri e le correzioni a tempo opportuno. Egli fece in modo che non si effettuasse il licenziamento decretato dalla Congregazione; egli forse dissuase Donizetti dall'abbandonare la scuola di musica quando seppe che aveva chiesto di essere ammesso all'Accademia; egli infine, buono e modesto, gli procura i mezzi perchè possa perfezionarsi — alla scuola più proficua, più solida e perfetta, quella cioè dell' esimio Pad. Maestro Stanislao Mattei; — per il che ben a ragione può dirsi che noi dobbiamo Donizetti a Mayr. Quanto insegnamento per certi insegnanti!

Da quanto siamo andati fin qui esponendo risulta manifesto che Donizetti frequentò la P. Scuola di musica senza interruzione dal 1806 al 1815; dal che è forza dedurre che o non abbia mai approfittato del decreto d'ammissione alla scuola delle belle arti, o l'abbia frequentata per brevissimo tempo, o gli sia stato concesso di andarvi in quelle ore, che gli rimanevano libere, come ad alcuni si concedeva.

Riproduciamo qui un ritratto di Donizetti fatto da lui stesso nell'inverno del 1811 in una riunione di amici.

Benchè in caricatura è abbastanza somigliante e dimostra una certa sicurezza di

Interno dell'Osteria dei Tre Gobbi
Disegno del pittore M. Bettinelli.

mano; proveniva ciò dall'aver avuto qualche lezione di disegno o da sola disposizione naturale?

Le indagini che abbiamo fatto non ci permettono di rispondere in modo certo a questa dimanda, ed il punto interrogativo posto in testa a questo articolo, rimane. In ogni modo ci giova sperare che non sia riuscito discaro ai lettori il conoscere le interessanti relazioni del Mayr, e tutto il periodo della vita scolastica del celebre autore del *Don Sebastiano*.

***

Riproduciamo anche qui un altro ritratto di Donizetti fatto dall'egregio pittore Giuseppe Rillosi; ritratto che acquista un certo interesse per essere stato, diremo così, buttato giù lì per lì in un pezzetto di carta qualunque una sera in una conversazione senza che Donizetti se ne accorgesse; sono poche linee a matita, ma ben tracciate.

MICHELE BETTINELLI — Da una fotografia.

Diamo anche il ritratto di Michele Bettinelli [1] e l'interno dell'osteria dei *Tre gobbi* [2], ove, specialmente in certe epoche dell'anno, convenivano insieme a Donizetti distinti artisti, come il vecchio maestro Masi, Coghetti, Benzoni, Meli, Rubini, i fratelli David, Marini, Donzelli, Deleide detto

[1] Questo ritratto mi è stato gentilmente favorito dall'esimia artista sig.a Angiolina Ortolani-Tiberini.

[2] È posta in via Broseta n. 24.

Nebbia ecc. Michele Bettinelli era il proprietario della detta osteria, ed è nota la sua venerazione, noto il suo amore, il suo entusiasmo per Donizetti, che egli chiamava semplicemente il suo Gaetano. Era oste, ma compiacevasi della compagnia d'uomini distinti, e procurava di istruirsi leggendo e spendendo in libri non poco del modesto suo avere. Il suo affetto, la sua stima per Donizetti non avevano limiti, e qualche volta gli facevano commettere curiose stranezze. Quando, per esempio, un milanese capitava nella sua osteria dopo il fiasco della *Borgia* alla *Scala*, povero uomo stava fresco! Il peggior vino, i peggiori intingoli erano per lui; ma precisamente il contrario accadeva quando la *Lucrezia Borgia*, dopo parecchi anni, ottenne a Milano il meritato successo. Si dava al nostro Riccardi un' opera di Verdi o di altro celebre autore? Il nostro Bettinelli andava a teatro, ma in *bonetto*. Si dava invece un' opera del suo Gaetano? Egli era là tutto vestito in nero e con tanto di *tuba!*

Dopo la morte di Donizetti il Bettinelli fu accolto in casa dei coniugi Tiberini, che lo ebbero carissimo, e l'esimia artista sig.[a] Ortolani-Tiberini lo ricorda ancora con parole di stima e di profondo affetto.

A. Dragoni.

---

## VI.

# L'ESPRESSIONE MIMICA DEL DOLORE

## IN ALCUNI QUADRI DELL'ACCADEMIA CARRARA DI BERGAMO

# L'ESPRESSIONE MIMICA DEL DOLORE

## IN ALCUNI QUADRI DELL'ACCADEMIA CARRARA DI BERGAMO

---

GLI artisti in generale si lamentano che i " modelli „ non sentano la posa, e non sappiano assumere l' espressione mimica degli stati affettivi od intellettuali suggeriti, in modo che all'artista riesce difficile il poter trovare una guida per fissare in una rappresentazione concreta le emozioni, i sentimenti, le visioni fantastiche che gli hanno determinato l' impulso creativo. Nè gli artisti hanno torto di muovere questo lamento; un modello che sapesse coll'espressione fisionomica e colle attitudini muscolari rendere gli effetti esteriori di intense emozioni, e risvegliare in altri l'idea della sofferenza o della gioia, dell'amore o della collera, della pietà o dell'odio, diventerebbe un collaboratore dell' artista, sarebbe anzi artista vero egli pure; e questo se non è impossibile, è certo molto raro possa accadere.

Hanno invece, non parliamo degli allievi nelle Accademie, ma pittori e scultori già consacrati in Arte e provetti, a disposizione come modelli, o vecchi mestieranti, che possono bensì stare rigidamente fermi, quasi catalettici in una data posa, ma che non avranno energia di sentimento ed intelletto d' amore; oppure inesperti avventizii, costretti dal bisogno a bussare alle porte dei loro studi; i quali modelli, se anche per avventura daranno un contributo di bellezza formale all'opera, non potranno che rimaner passivi, od agire anzi negativamente, a togliere l'individualità e la soggettività alla creazione dell'artista, quand' anche questi si trovi libero dalle difficoltà della tecnica giunta all'automatismo pell'acquisito completo

DEPOSIZIONE
tavola del Giambellino — (Fot. Taramelli)

possesso; e sarà anzi deviato e costretto, dalle impressioni oggettive, ad eventuali riproduzioni della realtà assoluta che egli ha dinnanzi, antagonistica spesso della concezione ideale del suo spirito, e deturpante la efficacia della visione interiore.

Con questo son ben lungi dall' assumere il sacrilego compito di rinnegare la somma importanza del Vero, e togliere valore alla imprescindibile norma di studiare la Vita sinceramente, qualunque sia il momento e la contingenza che abbiano richiamato l' attenzione dell' artista, nella sua oggettivazione reale.

Voglio solo accennare come sia doloroso il vedere l'artista arrestarsi dinnanzi alla difficoltà di trovare un' espressione definita ed il carattere esteriore preponderante di un dato stato d' animo, che male od imperfettamente si sia potuto determinare in un modello, per suggestione, quando

Le Marie
affresco di Cesare da Sesto — (Fot. Taramelli)

pure lo stesso modello, perchè uomo, senza sforzo alcuno sarebbe capace di spontaneamente assumerlo in talune condizioni della propria vita affettiva. E così pure dobbiamo pensare che di quello identico stato d'animo all'artista stesso, se confortato da una preparazione cosciente, non sarebbero certo mancati, afferrabili nella realtà della vita, gli elementi sensoriali che coordinati in associazioni di immagini avrebbero potuto concorrere, senza sforzo e titubanze, alla estrinsecazione della concezione ideale. Qualche grande artista contemporaneo, in occasione di recenti esposizioni, ci ha dato una luminosa prova, con una splendida serie di studi parziali del quadro, di quanto giovi alla finale manifestazione l' applicarsi alla ricerca dell'espressione, trovando nello studio diretto della natura quei segni e quelle modificazioni somatiche o funzionali, in cui identificare la forma nell' idea e raggiungere la naturalizzazione dell'ideale.

E se l' efficacia di questo lavorio preparatorio, già così vicino all'attuazione del prodotto artistico completo, non può essere negata da al-

cuno, non sarà forse altrettanto raccomandabile che l' artista abbia a seguire coll' osservazione continua, coll' indagine quotidiana degli atteggiamenti, delle sembianze, dei caratteri, le varie fasi passionali dell' anima umana, onde potere, dai materiali d' analisi delle sensazioni reali, scrutate con un criterio psicologico, riprodurre sintetizzati in una idealità geniale quei tesori che la natura gli ha offerto?

Nè solo a questo scopo potrà servire una vera ginnastica psichica che renda più durature le immagini sensoriali e faciliti la loro rievocazione mnemonica, ma occorre che l' artista abbia in sè gli elementi per poter veder bene e tutto; e che non gli abbiano a sfuggire quelli, fra i caratteri dell'oggetto che, se anche non facilmente percettibili, possono essere i più estetici e i più riproducibili. A pochi beneficati dal fermento integrante del genio, potrà bastare l' intuito nell' accesso dell' estro creatore; ma quanti sono i chiamati a raggiungere a grandi passi la meta, e ad essere esonerati dal percorrere la lunga ed aspra via dell' osservazione e dello studio?

Perchè il pittore o lo scultore possa dinnanzi al modello resistere ad essere trascinato al lavoro freddo e sterile della copia ed all'abilità del tecnicismo, ma percepire, per sovrapposizione all'immagine sensoriale delle rappresentazioni, nel modo più completo la visione estetica che lo invade e lo turba; se è necessario che egli abbia depositato nel cervello il moltiforme e complesso materiale di immagini che gli offre la natura, la vita, l'anima umana nelle sue espressioni esteriori: gli converrà in ogni momento della sua esistenza esser sempre vigile, acuto, penetrante osservatore; e quando la genialità incosciente non lo sorregga e lo guidi, trovare una traccia ed un eccitamento in una particolare educazione che sappia fargli comprendere e gli dimostri il meccanesimo dell' organismo umano ed introdurlo nelle ormai perscrutabili misteriosità psicologiche. Potrà allora rifare il processo appercettivo, quando dall'emozione che gli determina l'estrinsecazione obbiettiva nella forma d'arte, cui si sente chiamato, risalirà alla fonte primitiva della sensazione squisitamente e completamente ricevuta.

Ed è qui che la Scienza dovrebbe intervenire ad allargare la base del materiale di osservazione artistica non solo, ma ad introdurvi colla precisione e colla profondità di ricerca negli elementi naturali l'idealità psicologica. Nè sarà questo un fatto nuovo: diventerà cosciente ed universale quello che si operava quasi per intuito nei grandi del Rinascimento, che meravigliosamente seppero rendere il carattere morale attraverso i segni dell'espressione, e dipingere l'anima nella realtà umana più semplice e naturale.

***

Con questi pensieri mi aggiravo fra le sale della Pinacoteca dell'Accademia Carrara di Bergamo, ricercando nei tesori d'arte ivi raccolti, quelli

che più si prestassero alla dimostrazione di tali norme estetiche; e mi venne fatto di fermarmi nella III Sala Lochis, dove in tre opere, rappresentanti in modo caratteristico tre diversi momenti della Storia dell'Arte, venivo a trovare altrettanti modi di ritrarre uno stesso fenomeno psichico, ed esse si prestavano nel loro casuale avvicinamento a favorire alcune riflessioni comparative.

Queste opere di cui unisco la riproduzione zincografica, sono quelle segnate al Catalogo coi numeri 23, 138, 166. La prima è un frammento di fresco di Cesare da Sesto, rappresentante le Marie; la seconda una Deposizione, piccola tavola del Giambellino; la terza una Maddalena del Bassano. L'espressione generale delle figure è quella del dolore, e la mimica emotiva riesce in tutte a determinare in modo adeguato lo stato psichico e l'intonazione sentimentale dei soggetti. Ciascun artista giunge per la preponderanza data a disparatissimi caratteri di percezione allo stesso risultato; e per diverse vie ciascuno ha potuto nella propria opera fissare un medesimo sentimento espressivo, nel quale però si identifica il proprio stato d'animo e la condizione psichica posseduta nel momento della concezione artistica, che venne senza dubbio influenzata da coefficienti individuali, storici e d'ambiente.

Nella tavola di colui che si deve ritenere uno dei fondatori della gloriosissima Scuola Veneziana, troveremo qualche deficienza di struttura anatomica e l'influenza ancor manifesta dell'insegnamento dottrinale dello Squarcione; una certa durezza e rigidità nella composizione, ma vi appare già condensato il frutto di un'acuta osservazione naturalistica, da farci subire una potente suggestione da quei tre volti così sinceramente composti al dolore profondo. Qui anzi la significazione psicologica assume un altissimo grado col mezzo soltanto della mimica facciale, non avendo l'atteggiamento dei corpi alcun sviluppo.

Per contro nell'affresco dello spirituale allievo di Leonardo ci colpisce la finezza e l'armonia colla quale è distribuita la composizione del gruppo, e come pur conservando una delicatissima egemonia estetica nelle fisonomie dei volti femminili, abbia saputo coi minimi mezzi penetrare con precisione il carattere dell'azione drammatica, e rendere in tutta la sua profondità il supremo dolore della Vergine e la pietosa consonanza sentimentale delle Pie Donne.

E non esito a proclamare quella pittura murale uno fra i più preziosi tesori della nostra Pinacoteca, cui debba spettare un posto più adeguato all'ammirazione ed al godimento estetico che essa è in potere di suscitare.

Il Bassano (figlio) nella Maddalena, che ricorda l'atteggiamento di quella del Tiziano a Firenze, dispone di una tecnica più progredita, e se non ha l'intensità dell'espressione delle opere precedenti, ci porge un esempio di un'emozione complessa, per la sovrapposizione della fase estatica alla condizione permanentemente dolorosa dell'anima.

Tutti e tre questi artisti, a parte i rapporti dei loro valori individuali, sono i rappresentanti di uno stato di progressione nella conoscenza anatomo-fisiologica dell'uomo, e si ha una scala ascendente nella introduzione in Arte della significazione psicologica, dell'espressione sintetica, ricostruttrice degli elementi di osservazione; ma ciascuno però è stato condotto a

MADDALENA
del Bassano — (Fot. Taramelli)

questa valutazione dei nuovi germi di bellezza e dei nuovi elementi di vita per una più completa e generale penetrazione della Natura e del Vero.

Cerchiamo ora di vedere, col sussidio della Scienza, che ci dà la dimostrazione cosciente di ciò che l'Arte ha creato, in che consistano le differenze nella valutazione delle espressioni emotive delle tre opere che abbiamo prese in esame.

***

Il Giambellino ha ricercato le espressioni del dolore solamente nel volto delle sue figure, e ciò gli poteva bastare allo scopo, poichè la faccia umana, è inutile dirlo, è la sede più fissa ed il vero centro delle azioni espressive, malgrado si possano trarre preziosissime norme da altre parti del corpo, l' inclinazione del tronco, lo stato di tonicità generale dei muscoli, ecc. Nel volto si devono essenzialmente considerare le due zone mimiche dell'occhio e della bocca, come sede di espressioni caratteristiche.

E nelle due figure ai lati del Cristo, nella tavola che esaminiamo, il Bellino ha condensato tutto quanto si può osservare in quei centri significativi, allorchè sia più intenso il dolore dell'animo.

Nella figura a sinistra vediamo l'effetto della contrazione del muscolo sopracigliare, che avvicina le sopraciglia e corruga la fronte, in senso verticale nella parte mediana, a formare colle pieghe traversali il così detto omega dello Schüle ; quella del piccolo zigomatico che stira in alto ed in fuori la porzione media del labbro superiore, ed è veramente propria dell'atto di piangere ; i bordi palpebrali sono rigonfi e ricoprono in gran parte la porzione libera del bulbo, quasi a moderare il soverchio dell' irritazione luminosa. È il quadro fisionomico dello stato di angoscia e di sconforto nella sua fase attiva di reazione.

Nella Vergine invece la contrattura del triangolare delle labbra, che abbassa e stira in fuori la connessura labiale, par quasi stigmate permanente di una tristezza più intensa, ed unita all'azione dell'orbicolare, che spinge leggermente all' innanzi il labbro inferiore, ci suggerisce l' idea dell'amarezza infinita del Mistero doloroso, che tormentava il cuore della Madre pel sacrifizio compiuto. Epperò nell' assenza di segni nella zona oculo-frontale, l'artista ha pur intuito che in lei si dovesse esprimere una rassegnazione ed una elevatezza intellettuale del dolore maggiore che non nell'apostolo Giovanni.

Nel Cristo invece, più che i segni di un dolore in atto, si scorgono quelli delle sofferenze e dei patimenti subiti dal corpo : le guancie infossate, l'orbita incavata, l'emaciazione del volto ; solo l'orizzontalità delle sopraciglia e una lieve increspatura delle rughe verticali della fronte danno all'aspetto del Salvatore una intonazione di sentimento che concorda con quella dell'altre figure.

Però se il Giambellino è riuscito a rendere fortemente suggestiva la sua creazione, lo ha fatto non curandosi del risultato estetico di quei volti così solcati dalle rughe, nè in essi scorge la ricerca della bellezza, nè l'armonia delle forme. Questa invece viene mantenuta in modo mirabile nell'affresco di Cesare da Sesto, nel quale pure traspare tutta la tristezza dai volti delle Marie.

Nella pittura dell'allievo del Vinci, oltre l'influenza del maestro, rile-

vabile dall' aggraziata composizione del gruppo e dall' unità dell' azione drammatica, è manifesta la derivazione Raffaellesca; anzi si potrebbe dall' esame solo delle teste, attribuirle ad un artefice di Scuola Umbra, tanto vi è conservato il tipo etnico di quella regione, specie nella Madonna; e la figura di destra, colla testa lateralmente inclinata, dai grandi occhi splendenti e dal collo scoperto ricorda nell'acconciatura stessa del capo le Madonne del Sanzio. Qui i segni espressivi del dolore nei volti si riducono a lievissime modificazioni della struttura anatomica individuale, nessuna traccia di rughe, di solchi; solo le palpebre abbassate, più che non lo comporti la direzione dello sguardo, suscitano l'idea di una paresi muscolare del centro mimico oculare, paresi che è fisiologica consecutiva ad uno spasmo pregresso.

Ma per questa assenza di stigmate mimiche grossolane, l' autore ha

Espressioni mimiche provocate (in isterica)
(Fot. Taramelli)

potuto conservare tutta la bellezza della espressione fisiognomica permanente delle sue figure e la curva delicata del loro ovale facciale.

L'estrinsecazione sentimentale viene ottenuta da altri fattori.

L'abbandono del corpo della Vergine, che deve essere sorretta fortemente dalle Marie, raggiunge efficacemente la rappresentazione di uno intenso e prolungato stato doloroso. La mano sinistra cade per forza di gravità, piegata sull' avambraccio, e la destra s' apre parzialmente, quasi a indicarci lo stremo di forze a cui sia giunto quel corpo, affranto da un ineffabile strazio morale.

La donna a sinistra ha un accenno all' omega doloroso frontale, ma i suoi occhi grandi ed aperti hanno una melanconia senza amarezza, e sono eloquenti interpreti dei pensieri contristanti quell'anima appassionata. La quarta figura sul fondo è meno espressiva ed animata, e non partecipa all'azione.

Nel Bassano troviamo un artista psicologicamente più complesso. Non solo ha conservato, seguendo l' impulso della Scuola Veneziana, il potere di comunicare sopratutto colla sua pittura l'emozione del bello, ma traspare

pur in questo stesso soggetto patetico e religioso, quella gioia della vita e dell'amore, della ricchezza e dell'opulenza che i Veneziani colle preziose stoffe, cogli spettacoli magnifici, coi motivi orientali, col naturalismo nelle figure e nell'ambiente hanno sempre saputo e voluto imprimere nelle loro opere, quasi a celebrare la gloria e la possanza della orgogliosa Repubblica. Ciò che si ammira a primo aspetto nella Maddalena è la donna; ed è donna vera, resa con tutto il fascino della forma e del colore. Eppure la valutazione delle emozioni che la agitano è raggiunta con mezzi che non disturbano l'euritmia della immagine plastica, dalla osservazione dell'oggetto reale; ma per mezzo di altri elementi che nelle due opere precedenti non vennero considerati.

Il Bassano ottiene di far piangere la sua Maddalena, colla rappresentazione di quei movimenti espressivi che obbediscono al principio della

E·PRESSIONI MIMICHE PROVOCATE (IN ISTERICA)

modificazione diretta dell' innervazione, e si sottraggono maggiormente al dominio della volontà; tale è la reazione per simpatia della secrezione lagrimale nel dolore.

L'occhio non velato nè contratto è lucente per la maggiore umettazione, tutto il volto è in una condizione di lievissima tonicità muscolare, l'emozione è entrata nella sua fase astenica, la tensione si è rilasciata; è la quiete dopo la tempesta; sopra il solco naso-geniale vi è un rossore caratteristico pella dilatazione dei vasi periferici, irrorati maggiormente di sangue, per un fenomeno di vasoparalisi. La bocca aperta e il bulbo oculare rotato in alto per la contrazione del grande obliquo, la fronte appianata per l'entrare in azione del muscolo occipitale, e il capo in estensione aggiungono l' espressione della contemplazione, dell' estasi a quella del dolore.

* * *

Se i movimenti mimici sono in relazione diretta colle rappresentazioni sensoriali; se cioè corrisponde all'indole delle immagini evocate un atteggiamento espressivo della fisonomia, per il quale si possa indurre l' into-

nazione generale del sentimento, abbiamo altresì per legge biologica che i movimenti di espressione risvegliano nella coscienza gli stati psichici corrispondenti. Così è che quando per uno spasmo dei muscoli perioculari la fisonomia resta contratta in un'espressione di dolore, l' ideazione assume un contenuto doloroso, e il tono sentimentale diviene costantemente depresso.

Questa è la cagione per la quale è reso possibile all'osservatore dell'opera d'arte di consentire e simpatizzare con essa, per una rudimentale ed incoscente imitazione delle stesse forme ed imagini che hanno il potere di trasmettere nell'osservatore la sensazione identica che le ha provocate nell'artista. È un processo di reciprocanza che avviene : come per produrre l'espressione corrispondente ad una passione occorre che noi la sentiamo o l' immaginiamo, così dall' osservazione e dall' imitazione di un' espressione, di un'attitudine del corpo, propria di una passione speciale, noi saremo portati a sentire e patire, in lieve grado almeno, quella stessa passione o stato affettivo. E questo è il meccanesimo dell' azione suggestiva che esercita l'opera d'Arte.

Un documento di prova di questo funzionamento psicologico noi potremo trovare nelle suggestioni provocate per mezzo del senso muscolare nelle isteriche in istato ipnotico.

Facendo assumere le attitudini corrispondenti a certe passioni, si provocano le passioni stesse. Se il dorso e le gambe sono ritte e la testa è alta e piegata all' indietro, il volto del soggetto prende un'espressione di di fierezza : se il corpo e le membra sono in flessione e la testa è chinata, si produrrà all' incontro un sentimento di umiltà, di debolezza ; il pugno chiuso ed il braccio alzato ecciteranno in chi compie l'atto idee di lotta e di aggressione ; se la persona è in ginocchio colle mani giunte, la fisonomia e i movimenti esprimeranno la devozione e l'estasi ascetica.

Ma vi ha di più : se si eccitano i muscoli, che ordinariamente entrano in contrazione e danno l'espressione caratteristica di una data emozione, nei soggetti ipnotizzati con ipereccitabilità muscolare, noi avremo non solo tutto un mirabile accordo espressivo nella fisonomia, secondo il principio d'associazione delle sensazioni analoghe, ma il gesto e l' attitudine di tutto il corpo e l' ideazione stessa corrisponderanno tosto alla significazione della contrazione muscolare provocata.

E così noi potremo avere un modello vivo spontaneo, che assumerà secondo il nostro talento quelle attitudini che ci occorre studiare. In fede di ciò, col permesso gentilmente accordatomi dall' illustre clinico di Bordeaux, il prof. Pitres, riporto alcune fotografie che in modo veramente splendido rappresentano questo fenomeno.

È un' isterica in istato ipnotico, alla quale si toccano semplicemente con una bacchetta di vetro alcuni muscoli mimici. Toccando per esempio gli angoli esterni del suo labbro inferiore, il viso diventa sorridente ; se

il bastoncino vien posto al davanti dell'orecchio, essa fa l'atto d'ascoltare; se ai lati della fronte, esprime peritanza e dubbiezza ; se l'eccitamento determina la costrizione delle aperture nasali, l'ammalata pare senta un odore sgradevole; facendole contrarre l'orbicolare delle palpebre, essa piange; se sono invece i muscoli piramidali che si contraggono, assume un aspetto minaccioso; eccitando la zona d'estasi alla sommità del cranio, essa giunge le mani in atto di preghiera e si raccoglie in pensieri ascetici ; oppure apre la bocca come per meraviglia se è la regione sotto il mento che venga contratta.

L'insegnamento che ci può dare questo caso è facilmente rilevabile. L' artista deve riuscire a rappresentarsi e sentire, come automaticamente fa l'isterica per l'ipereccitabilità muscolare, tutto il complesso armonico delle modificazioni mimiche che per un dato stato emotivo sarebbe capace di assumere, allo stato naturale, il volto del soggetto che egli ritrae; e ad ottenere questo risultato, oltre l' acutezza della osservazione continua, gli sarà di grande giovamento l'essere introdotto allo studio dell'anatomia e della fisiologia delle forme e dell'organismo umano.

Il che sarebbe desiderabile si dovesse effettuare, come nelle altre, anche nell'Accademia Carrara, che non ha, che io mi sappia, un corso di Anatomia fisiologica applicata alle Arti rappresentative.

*Bergamo, Giugno 1897.*

G. Antonini.

---

VII.

## LA *DANZA MACABRA* DEL BOROMINI

---

# LA *DANZA MACABRA* DEL BOROMINI

INNANZI tutto vediamo se debba dirsi Boromini o Bonomini. È strano per verità che possa aversi dubbio intorno al cognome di questo pittore da tutti detto Boromini, anche da quelli che lo hanno conosciuto personalmente: ciò non ostante consultando i registri parrocchiali v'ha forte ragione di dubitare, ed anzi dovrebbe ritenersi che il vero cognome sia Bonomini.

Negli atti di nascita del fratello Girolamo Lorenzo (11 Agosto 1753), e della sorella Orsola Aurelia (18 Novembre 1755), è scritto chiaramente Bonomini.

Giova riportare integralmente l'atto di battesimo del nostro pittore — *1756 addì 27 Gennajo. Paulus Vincentius D.[i] Pauli Bonomini et Mariae Viduali natus die 23 huj, in hoc suburbio, baptizatus hodie (27) a me And.[a] Viscardo Praep. Patrino D. Joanne Baptista Boromini ex civitate.* — Strana cosa! Patrino del Bonomini al fonte battesimale fu un Boromini, del quale non si hanno altre notizie, ed il figlioccio in seguito fu chiamato col cognome del patrino stesso. Le ricerche fatte non danno la spiegazione di questo cambiamento.

Proseguiamo nell'esame dei registri parrocchiali; ciò servirà anche a tracciare brevissimamente la biografia di questo pittore.

A dì 15 Febbraio 1806 il Bonomini sposa una certa Pandini Francesca vedova, che morì il 20 Luglio 1828; da questa non ebbe figli.

Il Bonomini, *qualificato pittore*, passa in seconde nozze a dì 7 Febbraio 1831 in età di anni 75 con una certa Colombo Annunciata Maria, *qualificata donzella*, nella casa N. 6, che è poi la casa Bonomini. L'atto di matrimonio è firmato — *Vincenzo Bonomini Carrara.* — La sposa aveva 28 anni.

Da tal matrimonio nacque Maria Luigia Bonomini, il 7 Gennaio 1832. Non è possibile descrivere la gioia del nostro pittore per la nascita di questa figlia. Egli corre a darne notizia personalmente agli amici e, non largo nello spendere, si mostra quasi prodigo in questa circostanza, facendo sturare bottiglie per i numerosi amici, anche improvvisati, che non si fanno pregare a vuotarle.

Il Pittore
di Paolo Boromini — Soggetto della *Danza Macabra*

Di ciò fanno fede persone ancora viventi, e che appunto allora hanno veduto il Bonomini raggiante di gioia. E ne aveva ben donde! Avere una figlia a quella rispettabile età non è fortuna, che capiti a tutti!

Sette anni visse ancora dopo la nascita di questa figlia. L'atto di morte è in data 17 Aprile 1839 — *Boromini* (non più Bonomini) *Paolo Vincenzo ammogliato, al N. 6, di Paolo e Viduali Maria, morì di polmonia, d'anni 83, e fu sepolto il 19 detto in Valtezze.* — È questo il solo atto in cui sia scritto Boromini; così infatti egli era chiamato; così lo avrà chiamato anche il parroco di Borgo Canale e così, senza pensare ad altro, ha scritto. Dall'esame dei citati documenti però parmi debba dedursi, come più sopra ho accennato, che il vero casato sia Bonomini, tanto più che si ha ragione di supporre che questo cognome sia un diminutivo di Bonomi, antica famiglia già residente nel detto sobborgo.

Tutto ciò per l'esattezza genealogica; ma poichè, come si è detto, questo pittore è da tutti chiamato Boromini, così, per non generare confusione, ho scritto anch'io Boromini in testa a questo articolo, e così scriverò in seguito.

Il Pasino Locatelli nei suoi *Studî critico-biografici sugli illustri bergamaschi*, non fa che un breve cenno del Boromini, e non ricorda affatto i sei quadri, che qui sono riprodotti. Ciò fa supporre che egli non li conoscesse, poichè altrimenti non avrebbe taciuto di questa pregevolissima opera d'arte, che è, per così dire, una rivelazione e che si toglie affatto da tutti gli altri lavori di decorazione di questo pittore. V'ha in quelle figure un'eleganza direi quasi aristocratica, una movenza naturale, un colorito vivace e ben distribuito, una disinvoltura, una franchezza, che denotano la mano maestra di un pittore, che si eleva, e molto, sopra la schiera ordinaria degli artisti.

IL CONTADINO
di Paolo Boromini — Soggetto della *Danza Macabra*

Non è ben accertato l'anno, in cui dalla Deputazione della chiesa parrocchiale di Borgo Canale il Boromini ebbe la commissione di alcuni quadri; per la funzione del triduo dei morti; certo però ciò avvenne sul principio del secolo. La scelta del soggetto per i detti quadri fu lasciata al pittore, e questi nella sua bizzarra fantasia imaginò di ritrarre tutte persone viventi e conosciute nel sobborgo. Quando io vidi quei dipinti rimasi stupito e chiesi il permesso di fotografarli, il che da quel reverendo parroco gentilmente mi venne concesso. Mentre io era intento a questa operazione era presente là in chiesa una donna assai vecchia, la quale mi si avvicinò in atto di curiosità, e mi volse la parola. Procuro, per quanto la memoria mi assiste, di ripetere fedelmente le parole del breve dialogo, avvertendo però che la vecchia parlava il pretto dialetto bergamasco:

— Lei adesso, scusi, prende giù quei ritratti lì?

— Precisamente.

— Che brutte cere! Ma però, vede, sono proprio tal quale, e si conoscono benissimo anche così solo cogli ossi.

— Ma avete conosciuto voi queste persone?

— Ma... ecco... qualcuno me lo ricordo. Quello lì grande che pittura

è Boromini, che era alto come una pertica, magro e brutto; la donna è sua moglie.

Quei due, uno a sedere col falcetto e la donna che porta il latte, erano due ortolani qui di Borgo Canale e si chiamavano Forlini.

Quello là col tamburo faceva il tamburino, ma il nome... il nome...

— Il nome non lo ricordate, non importa; e degli altri vi ricordate?

Il Soldato — I Frati

di Paolo Boromini — Soggetti della *Danza Macabra*

— Capirà... dopo tanti anni... e poi forse saranno morti presto, e io non mi posso ricordare; però sentiva a dire dai miei di casa che tutti quei ritratti erano somigliantissimi.

La buona vecchia diceva il vero. Quando quei ritratti furono esposti in chiesa destarono un sussurro, una ilarità generale; le funzioni sacre, le preghiere erano dimenticate, e solo udivasi: vedi là la tale, vedi là il tale? è proprio lei, è proprio lui ecc., colle relative osservazioni sul pittore e sulle persone raffigurate in quei dipinti. Ciò fu causa che per

molti anni quei quadri non venissero esposti in chiesa nella solita annuale funzione del triduo dei morti.

Io ho procurato di compiere le notizie datemi dalla buona vecchia, e tanto in ciò, come nella ricerca del vero cognome del pittore, si è prestato con squisita cortesia il rev. parroco di Borgo Canale.

I due frati rappresentavano due fratelli della famiglia Bossi. Erano

L'Operaio — Il Signore

di Paolo Boromini — Soggetti della *Danza Macabra*

frati domenicani del soppresso cenobio del Carmine.

Nel falegname era figurato un certo Carminati Agostino bottaio, che faceva parte della Deputazione della chiesa, e per conseguenza uno di quelli, dai quali il Boromini aveva ricevuto la commissione dei detti quadri.

Nella dama a braccetto di un signore riconoscevansi i coniugi Bacis. La signora non si separava mai dal suo prediletto cagnolino; il marito era impiegato alla R. Delegazione.

Finalmente in quella specie di mostricino seduto ai piedi del pittore,

era rappresentato un certo Caffi, che lo aiutava nei lavori di poca importanza.

Queste notizie sono state raccolte da persone vissute al tempo del Boromini, e perciò v'è ragione per ritenerle esatte.

Il Boromini fu di una produttività, di una celerità nell'eseguire incredibili; bel coloritore, come dice il Locatelli, brioso, franco e di molto effetto. Non fu un riformatore in tempi in cui l'arte degenerava, ma ebbe certo un'individualità spiccata, un'impronta tutta sua.

Non è qui luogo a parlare de' suoi numerosissimi lavori. Egli dipinse in quasi tutte le case signorili della città, ed in molte anche di fuori. Erano sue le tempere dei parapetti del teatro Riccardi ora distrutte; sua è la vôlta del teatro Sociale; suoi erano anche i parapetti nei quali si era sbizzarrito a rappresentare figure, alle quali da principio non si attribuì alcun significato speciale; ma che poi si conobbe essere una fine satira a certe famiglie patrizie: allora furono cancellate, di che si fecero chiacchere e commenti non poco mordaci; suo è il parapetto nella parte di mezzo della loggia del teatrino di S. Cassiano, le parti laterali sono del Magni; suoi sono i freschi dell'elegante sala del nostro Conservatorio, che il bravo pittore Angelo Rota ha saputo, per quanto era possibile, imitare nella parte, che in fondo è stata aggiunta.

Fervida fantasia, carattere bizzarro ebbe il Boromini, e di lui si narrano piacevoli aneddoti, che qui non giova riportare: chè scopo di questo scritto è semplicemente quello di far conoscere l'autore della *Danza Macabra*.

A. Dragoni.

VIII.

## GIACOMO CARRARA E LA *CENA* DI LEONARDO.

### UN MANOSCRITTO INEDITO

---

# GIACOMO CARRARA E LA *CENA* DI LEONARDO.

UN MANOSCRITTO INEDITO

---

DELLA prima volta ch' io vidi il *Cenacolo* conservo un ricordo assai tenue e lontano: riveggo nell'ombra dei sogni infantili la vasta muraglia dipinta, ergentesi al di là di un inestetico palco e rammento altresì il fascino strano esercitato da quella pittura sulla mente vergine, aperta a tutte le sensazioni e forse soggiogata dai simboli riposti che il pensoso poeta del pennello soleva profondere nell'opera sua così intensa, vasta, significativa.

Leonardo scienziato, filosofo e sopratutto e sovranamente artista, che altri volle — giustamente — paragonare allo spirito irrequieto di Edgar Allan Poe, siede tant'alto nel cielo della storia umana, che mi pare non si possa in miglior modo onorare la memoria di Giacomo Carrara se non ricordando uno scritto nel quale il fondatore della nostra Accademia — difendendo un artista ingiustamente accusato — mostrava quanto amore egli avesse al capolavoro di colui che — certamente — fu uno degli spiriti più completi e più complessi che onorino l'Italia.

E tanto più mi compiaccio richiamare l'attenzione degli studiosi su questo ignorato manoscritto del Conte Carrara, inquantochè mi pare che esso porti la nota giusta ed equanime nelle turbinose diatribe che appassionarono per mezzo secolo gli artisti italiani e stranieri a proposito dei restauri della massima opera Leonardesca.

Appoggiandosi a fatti, dei quali fu testimonio oculare, il severo e studioso gentiluomo bergamasco spiega molte cose che sfuggirono alla

mente poco indagatrice del Bossi[1] e, giudicando spassionatamente dei meriti e dei demeriti dei diversi restauratori del *Cenacolo*, riesce a riabilitare la memoria del pittore Mazza, alla cui opera riparatrice dobbiamo il poco che ci resta della meravigliosa visione artistica di Leonardo da Vinci.

Ma veniamo ai fatti.

* * *

In sul principio dello scorso secolo — e precisamente verso il 1829 — i frati del convento di S. Maria delle Grazie in Milano ebbero la visita di uno dei soliti restauratori ciarlatani che, dichiarandosi possessore ed inventore di un mirabile secreto per richiamare alla vita le pitture insultate dai secoli, si offriva, senza tanti ambagi, a restaurare il deteriorato e quasi distrutto *Cenacolo* di Leonardo nel refettorio del cenobio.

Aderirono i frati alla sacrilega proposta e, messosi il messere all'opera, parve a quei buoni quanto ingenui ed ignoranti religiosi, che essa riuscisse a meraviglia ed incoraggiarono l'imbrattamuri a proseguire nella nefanda profanazione.

Fu costui un tale Michelangelo Bellotti, di non so qual parte d'Italia — presumibilmente lombardo a giudicare dal cognome — e, durante tutto il tempo in cui lavorò nel *Cenacolo* non ebbe richiami nè disturbi di sorta, da parte di autorità, d'artisti o di competenti.

Quarant'anni dormì il mirabile capolavoro di Leonardo sotto l' ignobile deturpazione del Bellotti, quando un annebbiamento generale e fitto del dipinto, rese necessarie nuove opere di restauro.

Il pittore Giorgi, milanese, che, secondo il Bossi, sarebbe stato officiato perchè desse opera alle opportune operazioni, si scansò dicendo di reputarsi indegno di porre le sue mani là dove le aveva poste Leonardo.

Dopo molte esitanze ebbe incarico di compire il lavoro un tal Giuseppe Mazza, d'origine svizzero ticinese, ma da molto tempo operante lodevolmente in Milano. Opina il Bossi[2] che la commissione del restauro gli fosse venuta per raccomandazioni insistenti del conte Firmian, alle quali il priore del convento si sarebbe piegato, mosso non so se da cortigianeria o da un malinteso rispetto ai desideri del potente signore tedesco.

Sta il fatto che, non appena il Mazza ebbe incominciati i suoi lavori, dei quali diremo più avanti, sorse in Milano un vivissimo partito d'opposizione composto in massima parte d'artisti e capitanato da quel vivace e bizzarro pittore Londonio che è una delle figure storiche più caratteristiche del racconto ciclico di Giuseppe Rovani. Dire del chiasso fatto da questi capi scarichi per chiudere la stalla dopo scappati i buoi sarebbe

[1] *Il Cenacolo di Leonardo da Vinci* - Milano, Stamperia Reale, MDCCCX.
[2] Opera citata.

lungo e non interessante, è però caratteristico che la ragione che destava le loro ire non era il restauro in sè, ma bensì l'essere detta opera stata allogata ad uno straniero e non ad un pittore milanese.

Mosso da necessità di tesi, il predetto Bossi, nell'opera più volte citata, fa sua la causa degli oppositori milanesi e si scaglia contro il Mazza dicendo che egli ha diviso col Bellotti la non invidiabile fama d'Erostrato.

È appunto su questa circostanza che evvi conflitto tra l'asserto del Bossi che scriveva nei primordi di questo secolo e il manoscritto del Conte Giacomo Carrara che fu steso nell'epoca stessa in cui avvenivano i fatti succitati.

*
* *

Torna qui opportuno il dire che è opinione del Bossi, come già di altri prima e dopo di lui, che il *Cenacolo* sia dipinto a olio sul muro con un sistema speciale usato poi frequentemente in appresso da Sebastiano del Piombo. — Il Mazza adunque avrebbe — secondo lui — proceduto ad un raschiamento generale e dopo stesa sul dipinto una mistura di terra d'ombra avrebbe ridipinto da capo a fondo il *Cenacolo*, rispettando solo tre teste d'apostoli e una parte del cielo!

A queste opinioni contraddice completamente il manoscritto del Carrara.

A proposito del sistema di pittura egli osserva, citando i metodi adoperati dal Mazza per il ripulimento:

" *Se quell'opera — come vogliono alcuni inesperti — fosse stata lavorata a secco, tutta indubitatamente sarebbe svanita con l'applicazione del mordace detersivo, e quandocchè dagli stessi increduli si volesse anche oggi far l'esperimento, potranno più maggiormente accertarsi sopra dell'Orizzonte postocchè è il più intatto di quanto ne avanza e ne fa fede lo scoperto originale panneggiamento del primo Apostolo alla dritta, di color cangiante cioè verde e giallo il quale sul fianco rivela ancora qualche tinta cenerina ecc., ecc.* ,,

Il Carrara spiega ben altrimenti la reale presenza di uno strato d'olio sull'affresco e non è lontano dal far credere che esso rappresenti il famoso specifico del Bellotti che, coll'apparenza di una precaria lucentezza data all'affresco, aveva tanto entusiasmato i buoni frati.

Si spiegherebbe così anche il fenomeno, che non si era mai verificato, dell'annebbiamento generale del dipinto avvenuto qualche anno dopo i restauri del Bellotti.

Potrebbe darsi che il fermento e le trasformazioni organiche dell'olio abbiano prodotto una specie di muffa che, favorita dall'umidità del luogo, aveva invaso tutto l'affresco.

Assicura il Carrara che le famose graffiature del Mazza (che quaran-

t'anni dopo dovevano scandolezzare il buon Bossi) erano limitate ad una accurata lavatura della muffa e dei sovrapposti restauri per rimettere alla luce la maggior parte possibile del capolavoro di Leonardo ed è da deplorarsi che l'invidia dei compagni d'arte gli abbiano impedito di portare a termine l'opera redentrice.

Il Mazza spinse, al dir del Carrara, sino allo scrupolo il rispetto di quanto rimaneva del *Cenacolo* e le sole parti d'originale che ora ci è dato di vedere furono quelle che egli rimise con infinito amore alla luce. — Egli cercò di pulire non di restaurare il *Cenacolo*, e certamente avrebbe a dispetto dei malevoli condotto a buon fine l'opera paziente intrapresa.

Il manoscritto del Carrara, dotto e stringente, costituisce una vera ed esauriente difesa del Mazza, sebbene l'A., concludendo, dica che l'artefice non ne aveva bisogno, perchè il suo nome era rispettato ed onorato da tutti i cultori della giustizia e della bellezza.

***

Ho voluto ricordare il manoscritto del Conte Carrara in questa pubblicazione fatta per onorare la sua memoria, perchè mi pare che esso torni a vanto ed a decoro così del difeso come del difensore.

*Bergamo, 8 Luglio 1897.*

VINCENZO MONETTI.

IX.

# L'ARCHITETTURA ANTICA IN BERGAMO

# L'ARCHITETTURA ANTICA IN BERGAMO

Frammento romano
in Via dell'Arena

IL profilo dell'alta città, visto da lontano, con le belle cupole di S. Maria e del Duomo, le antiche torri, di Gombito, comunale e della rôcca, i campanili slanciati ed i densi gruppi di case staccanti in un tono grigio chiaro sulla zona verde dei bastioni alberati, è quanto di più ameno e pittoresco si possa immaginare.

Una posizione splendida poi per godere la vista dei monumenti più notevoli della città riuniti, è un terrazzo presso la chiesa di S. Salvatore. Di là si vede ergersi maestosa la quadrata torre comunale; la parte più antica con le belle finestre trifore del Palazzo della Ragione ed il Duomo in tutta la sua altezza. La Cappella Colleoni da questa posizione si presenta sotto un aspetto assai caratteristico: la piccola abside rompe la monotonia del lungo fianco a fascie bianche e nere, ed il passaggio dal quadrato all'ottagono della cupola si mostra assai più armonico di quello che appare, visto dalla facciata. Per ultimo la cupola di S. Maria col suo profilo severo, con i suoi austeri ma pure eleganti tre ordini di gallerie, caratterizza l'ambiente, trasportandoci in pieno medioevo. Al campanile della basilica, innalzato, verso il 1400, da Bertolasio Moroni, è peccato sia stata aggiunta sopra la cornice antica ad archetti un secondo cornicione con mensole, una balaustrata ed una cupola di rame che, per quanto ben disegnate, non armoniz-

Colonna in Borgo Canale
(Fotografia A. Dragoni)

Fonte del Vagine
(Fot. A. Dragoni)

zano con la parte sottostante. Questo compimento risale alla fine del secolo XVI.

Epoca romana. — Il medioevo ed il rinascimento sono dunque largamente rappresentati nei nostri monumenti, mentre ben poco ci rimane dell'epoca romana. Del Campidoglio, che vuolsi esistesse in Rôcca — del vasto anfiteatro, delle terme, degli archi in onore di imperatori che certo sontuosi si innalzavano sul colle, dichiarato fin dall'anno 88 avanti l'era volgare, Colonia latina, e poi decorato dalla cittadinanza romana, non ci restano tracce di costruzione, ma solo scarsi ricordi nelle lapidi e qualche frammento.

Frammento romano in Via dell'Arena

La cornice che serve d'architrave alla porta della chiesa di S. Salvatore e le mensole terminanti a testa di bue che si vedono infisse all'angolo del Seminario in Via Arena, sono notevoli avanzi romani. Teste consimili trovansi nel fregio del tempio del Sole a Balbec (Siria), in ruderi di monumenti greci, altre ne esistono nelle antiche rovine della Magna Grecia in

Sicilia, altre furono recentemente scoperte nel teatro romano di Verona.

Le nostre son fatte in marmo roseo di Zandobbio, e la lavoratura rivela un'epoca ancora buona per l'arte.

Della colonna di S. Alessandro — che la tradizione vuole indichi il luogo ove circa l'anno 300 subì il martirio il protettore di Bergamo — alcune parti sono pure antiche. Appartengono cioè all' epoca romana i tre superiori dei cinque rôcchi di cui è composto il fusto, mentre è posteriore il basamento e probabilmente anche il capitello, che porta nel mezzo della tavola il giglio, emblema del Santo.

PORTA DELLA CHIESA DI S. SALVATORE
(Fot. A. Dragoni)

Una colonna posta nel 1671 dal vescovo Emo in Borgo Canale, ricorda la località ove sorgeva l'antica cattedrale bergamasca. La demolizione fattane nel 1561 dal Governo veneto per dar luogo alle nuove fortificazioni fu certo di gran danno per l'arte e per la storia dei nostri monumenti.

Il tempio di pura origine romana, e ricordante le basiliche della Città Eterna, venne edificato secondo la tradizione, sulla tomba di S. Alessandro, per cura di S. Grata, e col concorso dell' erario imperiale in principio del IV secolo. Aveva 3 navate divise da 12 magnifiche colonne di breccia romana, di cui alcune vennero ridotte ed adattate alla porta che esisteva nella facciata al Duomo attuale e ancora oggi si trovano in Bergamo. Con verde antico tolto da queste demolizioni si costruirono le colonnette dei pulpiti del Duomo, parti d'altari ecc.

COLONNA DI S. ALESSANDRO
Fot. Dragoni)

Giustamente quindi osserva il Fornoni [1] che se l'edificio è scomparso, son esagerati i rimpianti di alcuni scrittori i quali affermarono che *la Cattedrale si atterrò con tanta furia che se*

[1] FORNONI: *L'antica Basilica Alessandrina.*

Piazza Garibaldi con l'antica Fontana

*ne poterono appena esportare le sacre reliquie e gli arredi, avvolgendo quindi nelle rovine i monumenti, le antiche iscrizioni e quant'altro di grande e di venerabile la rendeva ragguardevole*, poichè risulterebbe che i canonici ebbero tempo di salvare tutto quanto era trasportabile di prezioso ed importante.

Medioevo. — Distrutta l'antica Cattedrale, il tempio antico più bello che ci rimane è la basilica di S. Maria, grandiosa ed originale costruzione a croce greca, eretta poco dopo il mille ed attribuita ad un Maestro Fredi.

Disgraziatamente inclusa fra altri edifici non è possibile vederla da nessun punto nel suo insieme così mosso, ardito e maestoso. La fronte, che doveva essere rivolta verso il Vescovado, non fu mai compiuta; ma quanto sarebbe bella anche la sola parte posteriore, con le ricche absidi nella calda arenaria di Villongo, le linee grandiose dei due Capicroce ed il tiburio slanciato, elegante, sebbene un po' rozzo nei particolari!

Più sfortunato ancora fu l'interno, poichè vennero chiuse le gallerie o matronei, scomparvero sotto un pesante rivestimento di lastroni di marmo le eleganti pilastrate, e le volte e le pareti furono coperte da stucchi, dorature e dipinti. Se tali decorazioni per la loro ricchezza aggiungono sfarzo all'edificio e possono non far rimpiangere le nude e fredde

pareti d'una chiesa medioevale, pure stanno a disagio in un ambiente rigido, severo, non creato per accogliere una ornamentazione così fastosa ed esuberante.

Due splendidi saggi d'architettura campionese son le porte laterali, aggiunte in seguito a S. Maria (verso la metà del Secolo XIV), opere quella settentrionale di Giovanni Campilione, la meridionale di suo figlio pure chiamato Giovanni.

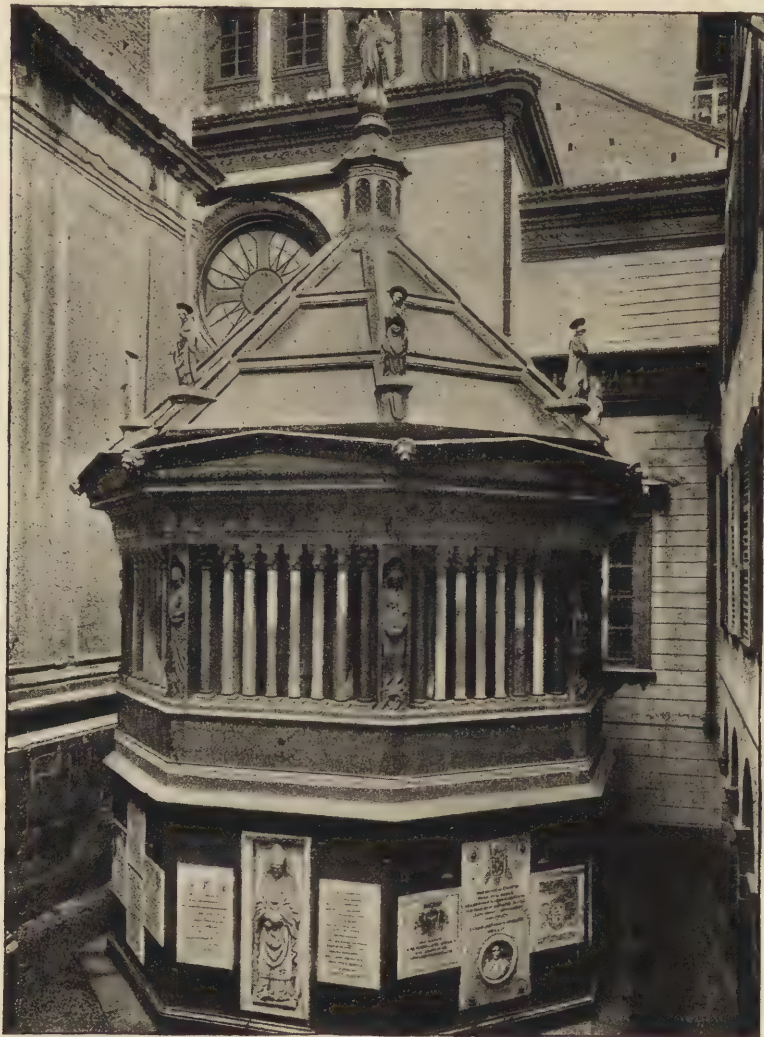
La porta settentrionale, in fianco alla Cappella Colleoni, è a due ordini, in marmi parte locali ed in parte veronesi; organica nelle linee originali e ricchissima di particolari d'ornamentazione strani, fantastici, ma d'un disegno robusto ed efficace.

Nella porta meridionale è degno d'osservazione il grande fregio di coronamento, con figure in bassorilievo; le decorazioni a fogliami e fiori, son tolte direttamente dal vero, ed in origine, oltre ai colori dei marmi, vi erano dei fondi in azzurro e molte dorature. La guglia superiore, di puro stile gotico, fu eseguita circa mezzo secolo dopo da Antonio d'Alemagna e certo doveva collegarsi per mezzo di falconature a traforo forse, come quella della porta del Duomo di Monza, al timpano della porta.

Porta meridionale di S. Maria

Il P. Donato Calvi nelle sue Effemeridi sotto la data del 27 Febbraio 1660 nota: " Il famoso Battisterio di S. Maria Maggiore stato per trecento e più anni di maraviglia ai più periti architetti d'Europa, e per la finezza dei marmi, e qualità del disegno, scopo, ed oggetti de' stupori a fine di render più vaga e spaziosa la nobil Chiesa, da questa celebre macchina molto occupata, fu dai Deputati ordinato si rimovesse, ed in questo giorno se ne cominciò l'esecuzione ,,.

Dunque il bellissimo nostro Battistero in cui all'eleganza delle forme, alla ricchezza delle sculture e delle decorazioni dà maggior risalto la varietà dei marmi colorati, sorgeva in origine sotto le navate di S. Maria. Levato

di là nel diciasettesimo secolo subì varie vicende e da poco tempo fu collocato in un angusto ed umido cortile di fianco al Duomo. Le varie aggiunte fatte nell'ultima ricomposizione alterarono completamente le linee

BATTISTERO DELLA CATTEDRALE

e le proporzioni del leggiadro tempietto, ed è vivamente desiderabile si possa vederlo presto collocato in sito più decoroso, e restituito alle sue forme originali.

Di S. Agostino, la magnifica Chiesa medioevale che campeggia nella melanconica piazza di Fara, non conosciamo l'autore. Per lo stile, ricorda alcuni monumenti veneti, ma sarebbe difficile trovare un'altra fronte che

Monumento al Cardinale Longhi in S. Maria
(Fot. G. Roncalli)

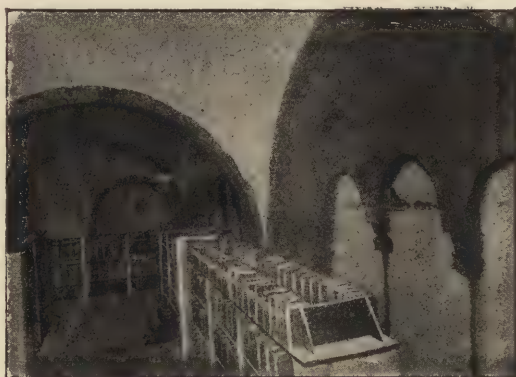
in dimensioni così modeste, dia l' impressione di grandiosità e d'imponenza che per le proporzioni indovinate, ed i contrasti fra le varie parti, produce la nostra bella facciata, ora pur troppo in uno stato di compassionevole deperimento.

Sorse il S. Agostino attuale verso la metà del quattrocento, per cura degli Osservanti minori di Lombardia, sulle rovine d'altra Chiesa dedicata ai SS. Filippo e Giacomo, costruita dagli Eremitani nel 1290.

Le due finestre e la bella porta, scoperte da poco nell'interno del cortile e ritenute appartenenti all'antica Chiesa dei SS. Filippo e Giacomo, osserva giustamente il Fornoni [1] come sieno invece gli avanzi della Cappella aperta nel portico del cortile d'onore, come si usava negli antichi chiostri, ad esempio quello di S. Maria Novella in Firenze.

Il monumento al Cardinale Longhi, di Ugo da Campione, originariamente trovavasi nella Chiesa di S. Francesco dei Conventuali minori. Soppresso il monastero, il monumento fu raccolto da un discendente della famiglia Longhi, e nel 1839, a cura del Municipio, collocato in S. Maria.

È un buon esempio d'architettura funeraria del trecento, che noi però vediamo incompleto, poichè sulla parete sotto l'arco a sesto acuto, era dipinto un grande affresco il quale contribuiva a dare unità e ricchezza al sepolcro.

La porta della soppressa Chiesa della Maddalena, ed una bella pila per l'acqua santa conservata nella Chiesa di S. Lazzaro, son altri due notevoli avanzi d'architettura medioevale in Bergamo.

Matronei o loggie superiori in S. Maria
(Fot. A. Dragoni)

[1] Ing. Elia Fornoni: *S. Agostino e le nuove fortificazioni.*

Porta e finestre nel cortile di S. Agostino
(Fot. Dragoni)

Porta della Maddalena
(Fot. Roncalli)

Rinascimento. — Il Grande Condottiero negli eserciti veneziani, che al valore delle armi univa un vivo amore per il bello, come diede prova nella riduzione a splendida ed artistica dimora del Castello di Malpaga, volendo far erigere il proprio mausoleo, chiamò a Bergamo lo scultore e architetto pavese Giovanni Antonio Amedeo, celebre per i lavori a cui attendeva alla Certosa di Pavia, e pel Duomo di Milano.

L'area richiesta, rendeva all'Amedeo sommamente difficile l' innalzare un edificio che emergesse per le dimensioni sulle vicine imponenti costruzioni, e nel tempo stesso gli permettesse di sfoggiare tutto il suo talento di insuperabile creatore di motivi scultorii e di decorazione. Da artista di genio, risolse però mirabilmente il problema, e se l'esterno della Cappella presenta qualche stranezza di concetto, come le colonne nelle finestre, e qualche sovrapposizione non giustificata di parti, come il cappello delle finestre stesse che taglia il contorno del rosone centrale, pure è tale e tanta la bellezza delle sculture e degli ornamenti d'uno squisito gusto greco-romano, la varietà e novità dei partiti architettonici e degli accordi vibrati e festosi di colore, da farne

Pila dell'acqua santa nella Chiesa di S. Lazzaro
(Fot. G. Roncalli)

uno dei più brillanti esempi dello splendore e della raffinatezza a cui giunse l'arte italiana del quattrocento.

L'interno non corrisponde all'organismo della facciata, ed il monumento sepolcrale del Colleoni riassume i pregi ed i difetti dell'Amedeo, valentissimo scultore più che castigato architetto; mentre è un vero gioiello d'armonia e di delicatezza il monumento di Medea, figlia del Con-

Chiesa di S. Agostino

dottiero, in origine eretto nella Chiesa della Basella, presso Urgnano.

Il Colleoni raccomandò nel proprio testamento che la Cappella fosse continuamente abbellita; desiderio che fu sempre assecondato, in modo che l'interno di questo mausoleo con le sue pitture, sculture, decorazioni a stucco, a tarsia e d'intaglio offre un documento, a periodi staccati, della storia dell'arte. Fra le pitture ammirabili per la loro forza e vivacità son gli affreschi del Tiepolo.

Nell'antica via Corsarola e da poco intitolata al Gran Condottiero, si

vedono gli avanzi della casa ove dimorava il Colleoni venendo a Bergamo. Legò questa casa come sede del Pio Luogo della Pietà da lui fondato; ma forse le belle pitture allegoriche della seconda sala, le fecero eseguire gli amministratori poco dopo la sua morte. Il restauro che si sta compiendo della casa dell'Arciprete (già Fogaccia) in Via Gaetano Donizetti, e pel quale concorrono largamente il Governo ed il Comune, dimostra in

Cappella di Bartolomeo Colleoni

quanto pregio sia tenuto questo giojello d'architettura, opera di Isabello d'Abano. La bella finestra al piano terreno con gli squarci in prospettiva, i capitelli, i tondi sotto il primo cornicione e gli stipiti delle finestre del primo piano, sono saggi di finissima decorazione scolpita, e tali da poter gareggiare coi migliori che si ammirino del cinquecento in Venezia. La tinta cenerognola poi del marmo di Nembro, e che invecchiando acquista colore e riflessi quasi metallici, contribuisce a dare nobiltà a questa ricca ed elegante facciata.

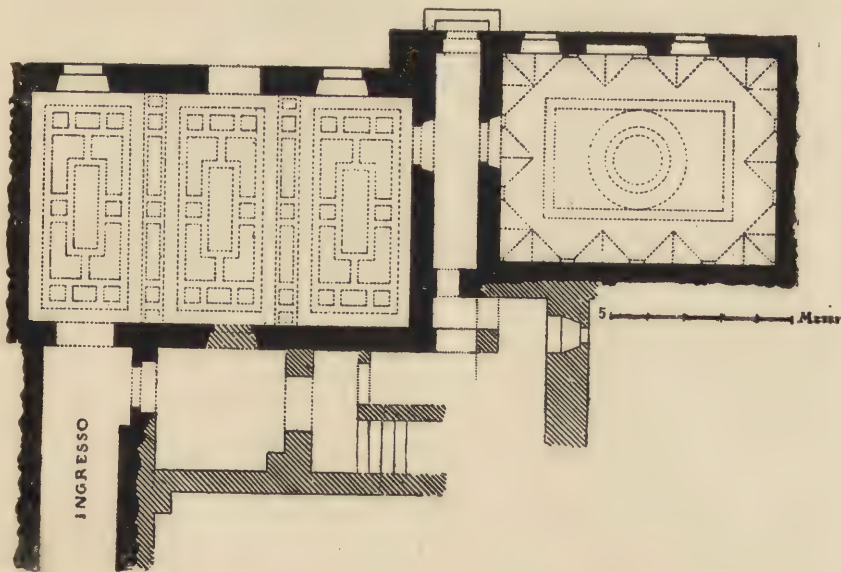
VEDUTA DEI PRINCIPALI MONU

MO ALTA — (Fotografia Dragoni)

Capitello della Casa al N. 1 in Via Bartol. Colleoni
(Fot. A. Dragoni)

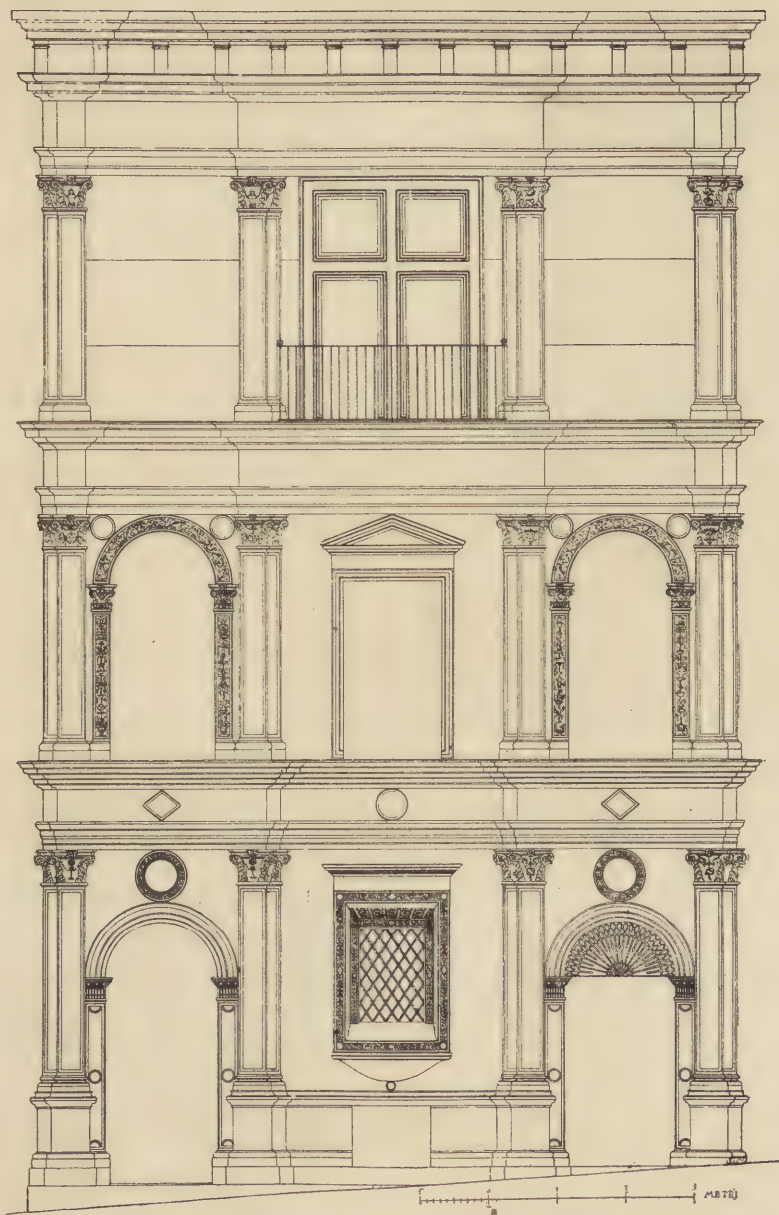
Di Pietro Isabello, detto Abano, è pure l'esterno della Chiesa di San Benedetto, ove nel cortile addossato al fianco sinistro seppe raggiungere proporzioni svelte e grandiose in un ambiente ristrettissimo. Le pitture delle lunette sono di Cristoforo Baschenis, e rappresentano fatti e miracoli del Santo dell'ordine.

Dell'architetto Pietro Isabello abbiamo notizie, che lasciò le migliori opere di quest'epoca nella nostra città. Si deve a lui la ricostruzione del Palazzo della Ragione, distrutto da un incendio. La parte superiore del vasto edificio conteneva un unico grande salone, e destò ammirazione a quei tempi la travatura ideata dall'architetto per portare il tetto " della estensione di 40 e più braccia, non sostenuta da pilastri e colonne di alcuna sorta ,,. È pure dell'Isabello la parte inferiore dell'ampia Chiesa di S. Spirito, nella quale producono un bellissimo effetto le dodici alte colonne ornate in pietra di Sarnico, addossate al muro, e che servono di divisione fra gli altari. La volta però, troppo modesta in confronto al resto, venne aggiunta dopo, su disegno del Caniana.

Nella contrada di Pignolo, oltre alla nobile facciata del palazzo Lupi, son degni di nota alcuni graziosissimi cortili: quello della casa ove risiede il Circolo artistico, l'altro vicino della casa già Marenzi, ora Ratgeb, quello di casa Baldini, e più avanti interessante è l' interno della casa al N. 104 con le pittoresche loggie architravate e gli archi del portico ornati di terre cotte.

Pianta degli avanzi della Casa di Bartolomeo Colleoni

Fontane. — La grande opera degli acquedotti in Bergamo, risale all'epoca romana. Derivati da alcune sorgenti situate nell'alta collina, portano l'acqua anche nelle parti più elevate della città. A differenza però di Roma e di altri luoghi provvisti d'abbondanti acque, ove le fontane

Porta della Casa di Bartolomeo Colleoni

sollevano al cielo colonne imponenti di liquido cristallino, che lascian ricadere spumeggianti e rumorose nelle ampie vasche adorne di statue e di decorazioni, ed irte di massi artificiali, da noi le fontane distribuiscono solo la quantità d'acqua necessaria al bisogno della popolazione. Se manca la grandezza delle forme e l'abbondanza delle acque, non difetta però la

Casa detta dell'Arciprete, già Fogaccia, in Via Gaetano Donizetti

grazia, nelle nostre vecchie fontane, ed alcune sono anzi leggiadramente artistiche.

Del medioevo nessuna ce ne rimane intatta, tranne alcune delle parti che componevano quella tolta, e che starebbe tanto bene rimessa al suo posto, nel centro della piazza in Città Alta. Al periodo del rinascimento

CORTILE DI CASA RATGEB
(Fot. G. Roncalli)

appartiene la bella vasca nella piazzetta di S. Pancrazio, l'altra col Tritone davanti a casa Lupi in Borgo Pignolo, ed una terza, pure levata da poco tempo, in Piazza S. Leonardo. La soppressione di questa fontana che, se non aveva pregi artistici straordinari, era però un grazioso ornamento della piazza ed in perfetta armonia coi portici circostanti, fu un torto per Bergamo, che vede così scomparire gli avanzi della sua antichità, senza che l' edilizia moderna pensi a sostituire qualcosa per non farli rimpiangere.

Le fontane di S. Pancrazio e di S. Leonardo furon decretate e fatte eseguire dal Comune nel 1549, quella del Delfino in Pignolo nel 1572.

Una bella fontana, disegnata da G. Battista Caniana verso la metà dello scorso secolo, sorge pure nel mezzo dei locali della Fiera. È la più ampia e più ricca di getti d'acqua, la più importante come mole col suo colossale Tritone che si erge in mezzo alla vasca del centro, coi suoi mostri ed i cavalli, ed i ricchi e leggiadri motivi di decorazione. Gli alberi secolari che la circondano, aggiungono con le loro ombre freschezza ed attrattiva al ben ideato centro della vasta, ma monotona ed ormai senza scopo costruzione di Fiera.

CHIOSTRO DEL CARMINE
(Fot. A. Dragoni)

LE MURA. — " In Bergamo, che
" fu come un laberinto di fortificazioni,
" tre con tutto ciò furono le principali
" muraglie, le quali si chiamano Cinta
" nuova, Cinta vecchia e Cinta antica.
" Sono queste muraglie di una ma-
" niera e struttura tanto diversa tra di
" loro, che nulla quasi hanno di con-
" simile. Imperciocchè sontuosa, ma-
" gnifica e maestosa sopra tutte è la
" mura nuova; orrida, tetra e malin-
" conica la vecchia; vaga, curiosa e
" pittoresca l'antica. „

Così Ferdinando Caccia, nello scritto aggiunto alle Vite del Tassis, incomincia il Capitolo " Delle Muraglie vecchie in Bergamo, e delle antiche ,,.

Interno della Casa al N. 104 in Via Pignolo
(Fot. G. Roncalli)

Delle mura antiche, che si vogliono far risalire ai Galli, od anche agli Etruschi, ma che probabilmente sono opera romana, rimangono abbondanti vestigia vicino a Porta-pinta, sotto il monastero di S. Grata, e da S. Lorenzo andando verso Cittadella. Diamo anzi la illustrazione del fonte del Vagine, formato da archi appartenenti a tali mura, ora superiormente occupate dal convento del Carmine.

Le mura antiche, ad archi poggianti su robusti pilastri, formavano sul fianco del colle una comoda strada pensile, capace di dar passo di fronte ad una quadriga. Faceva corona a questa strada pensile un parapetto merlato, interrotto di quando in quando da alte torri pure merlate. La costruzione, giudicata dagli avanzi, era accurata, ma di scarsa importanza architettonica.

Cortile presso la Chiesa di S. Benedetto
(Fot. G. Roncalli)

La vecchia cinta — racchiudente i borghi e che si vede disegnata nelle antiche carte topografiche della città — si ritiene costruita dopo il XIV secolo. Ne vediamo un avanzo verso Porta S. Antonio, e consisteva in un'alta muraglia merlata, senza terrapieno, ed interrotta da torrioni quadrati o tondi. Entro la muraglia correva una strada pensile, su cui camminavano i balestrieri; ed all'estremo larghi canali d'acqua servivano a tener lontani i soldati e le macchine da guerra che avessero tentato di accostarvisi.

Le nuove fortificazioni, ideate da Maria Pallavicino, furono in gran parte costruite sotto la direzione del bergamasco Paolo Berlendis. Incominciate nel 1561, vennero compiute nel 1588; costarono a Venezia tesori, ai berga-

Fontana presso la Chiesa di S. Pancrazio
(Fot. G. Roncalli)

maschi il sacrificio di insigni monumenti e di molte case, oltre al danno d'aver la città topograficamente spezzata, e non servirono a spararvi un sol colpo di cannone. Come costruzione sono però colossali e superbe, e se vi avesse presieduto il genio del Sanmicheli, o d'altro insigne architetto, i nostri bastioni, oltre alla splendida passeggiata, offrirebbero oggi uno degli esempi più notevoli dell'architettura militare nel secolo XVI.

Alla città si accedeva per quattro porte aperte: S. Alessandro, S. Giacomo, S. Agostino e S. Lorenzo, munite ciascuna di due portoni, due saracinesche, due ponti levatoi e due cancelli ed una porta chiusa, situata in Colle aperto. Il prospetto della porta di S. Giacomo, che si vede da gran parte della pianura, è tutto di marmo roseo di Zandobbio, con colonne massicce, d'ordine toscano, e si vuole disegnato dallo Scamozzi. Nel mezzo

Porta Sant'Agostino
(Fot. G. Roncalli)

del frontone spiccava il leone di San Marco, ora sostituito dallo stemma nazionale.

Maggiori pretese monumentali ha la porta di S. Agostino, con la fontana che le serve di sfondo addossato al muro. Per la costruzione di questa fontana, di disegno molto semplice e freddo, concorse anche la città con 250 ducati, e come la porta è attribuita al Berlendis.

Fontana in Borgo Pignolo
(Fot. G. Roncalli)

Tali opere architettoniche, oggi di mediocre interesse, furono ammiratissime un giorno, tanto che il generale Conte Francesco Martinengo, dopo visitate le fortezze di Bergamo, ebbe a scrivere che stimava le porte di S. Giacomo e di S. Agostino " le due più belle e più sicure di tutto lo stato veneto. ,,

Abbiamo così passate in breve rassegna le cose più notevoli e caratteristiche che in fatto d'architettura la nostra città possiede. E vicino ad opere

Porta San Giacomo
(Fot. G. Roncalli)

Fontana già esistente in Piazza Pontida
(Fot. G. Roncalli)

Colonna in fondo di Via S. Lorenzo
(Fot. A. Dragoni)

insigni, si son voluti notare ancora edifici modesti e sparsi frammenti, ritenendoli preziosi documenti per la storia e le tradizioni artistiche di Bergamo.

Nell'architettura ora si torna con amore all'antico. La vicina Milano offre parecchi esempi, anche di costruzioni civili, ispirate al medioevo ed al rinascimento. Tali tentativi, se non producono sempre lo sperato effetto in mezzo alle masse enormi delle moderne abitazioni nei grandi centri, uniformemente allineate sulle ampie e larghe vie, come acquisterebbero cir-

Fontana di Fiera
(Fot. G. Roncalli)

condati dal verde, e con uno sfondo pittoresco di colline! Bergamo è incamminata in un promettente sviluppo edilizio. Auguriamoci non prenda in esso il sopravvento la sola gretta speculazione, ma si svolga logico, conciliando le esigenze della vita moderna, con quelle dell'arte e dell'addattamento all'ambiente, così come seppero fare tanto bene i nostri migliori vecchi architetti.

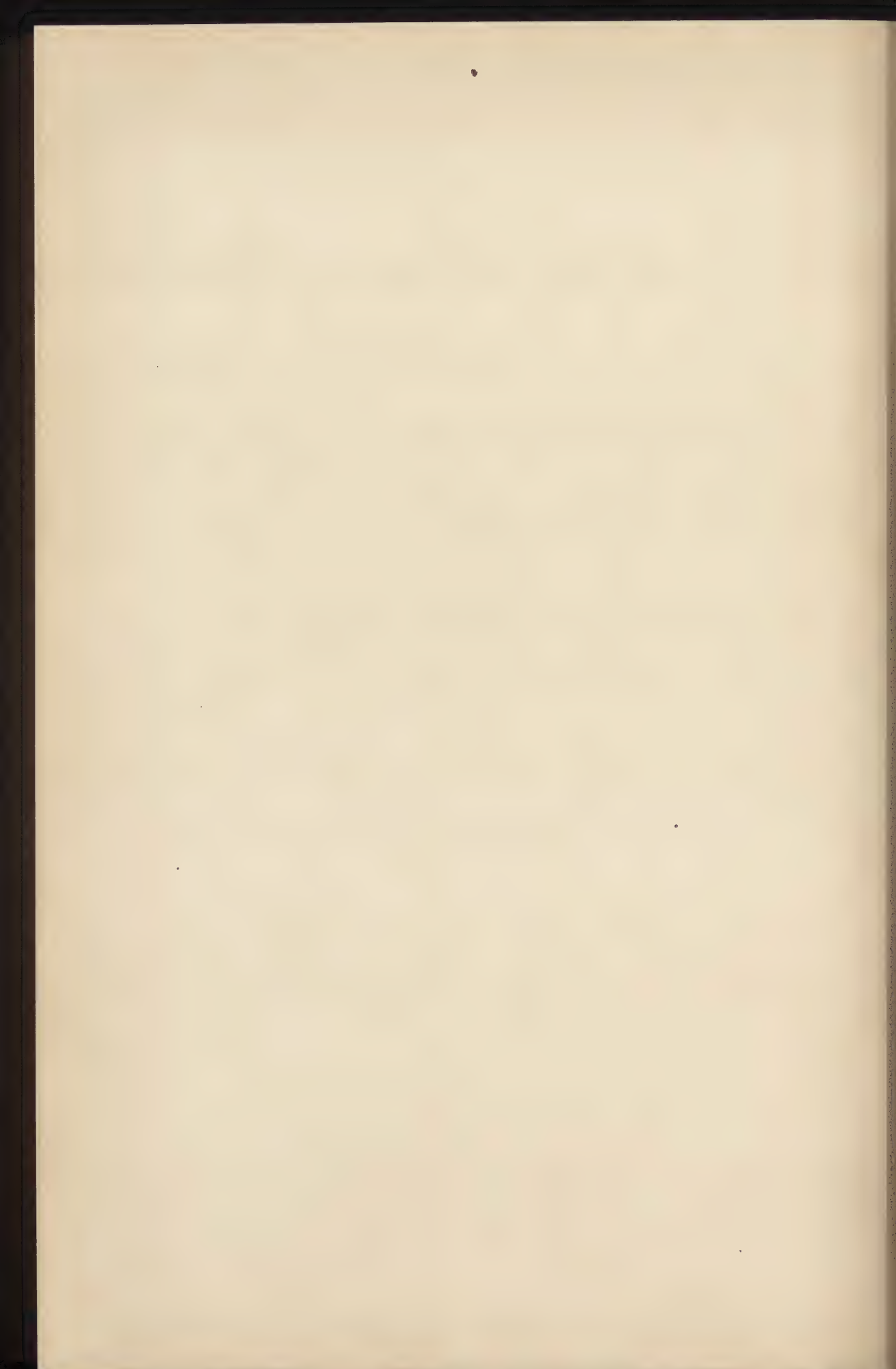
Quanto sarebbe bello se sotto al ridente profilo della città antica, sparite le inceppanti barriere della cinta daziaria, avessero a svolgersi comodi, pieni d'aria e di verde i moderni quartieri d'abitazione, rendendo sempre più salubre ed attraente il soggiorno nella nostra antica, bella e cara città !

Virginio Muzio.

---

## X.

## IN ARTE LIBERTAS

---

# IN ARTE LIBERTAS

questo il motto adottato recentemente dal nostro Circolo Artistico, a cui devesi la presente pubblicazione, e da sè stesso è tutto un programma, è bandiera vecchia e gloriosa che concilia tutte le scuole, tutte le aspirazioni purchè nobili ed elevate, e le accomuna nell'intento supremo dell'arte: la bellezza. Con programma più vasto non poteva certo essere costituito un sodalizio artistico; neo-classici e romantici, puristi e preraffaellisti, avveniristi nuovi e vecchi, impressionisti, divisionisti, macchiaiuoli, tutti vi si trovano bene perchè.... perchè tutte le fedi sono non già tollerate ma ammesse con uguaglianza di diritti.

*In Arte libertas!* Lasciamo all'arte tutta la sua libertà, e se deve peccare, pecchi almeno per troppa vita, non per soverchia pedanteria. " L'arte — dice Camillo Boito — è un' onda che nel correre dei secoli ora sale ora scende ,,. Tuffiamoci dunque tutti in quest' onda benefica per ritemprarci delle lotte cruenti ed immani per la conquista di quel bello artistico a cui costantemente miriamo. Sia nostro fermo proposito di salire, sempre salire laddove ci guida il nostro ideale.

*In alto i cuori!* questa è la sola condizione imprescindibile, l'articolo fondamentale del grande codice artistico di ogni secolo e di ogni nazione. Non allontanandosi da questa fede le nostre produzioni potranno peccare per materiali e secondarie imperfezioni, ma vi si scorgerà sempre l'alto pensiero vivificatore che le guidò e le sorresse ed al quale la critica anche più severa dovrà sempre inchinarsi.

Mazzini lasciò scritto che " l'arte è davvero sacerdozio d'educazione alle generazioni che sorgono, ed ha la speciale missione di spronare gli uomini a tradurre il pensiero in azione ,,. Ecco con poche parole tradotto

mirabilmente tutto un programma a cui tutti coloro che si dedicano all'arte potrebbero e dovrebbero porre la propria firma. Ma ciò pur troppo spesso non è, ed in ogni secolo troviamo i " *profanatori del tempio* ", i mercanti del pensiero che prostituiscono la più nobile delle umane manifestazioni con servilismi e volgarità deplorevoli. Così fu, è e sarà in avvenire, giacchè è legge costante che anche dove virtù impera spesso il vizio si annida. È la legge dei contrapposti che governa da secoli ogni progresso civile e l'arte, in fondo, non può dolersene gran che, poichè da ciò ritrae gli elementi della sua maggiore vitalità.

Dai più stridenti contrasti infatti talora emanano le più sane e giuste teorie, ciò anzi spiega meglio d'ogni altra cosa come non possa affermarsi sempre in via assoluta, la bellezza artistica, poichè nella tecnica dell'arte, dati certi casi, la stessa perfezione può diventare difetto. Ora, per la stessa ragione, nel campo morale, i traviamenti, la volgarità dei soggetti, la povertà concettiva sono contrasti utili per far meglio apprezzare le più elevate e sane manifestazioni del bello ideale e reale.

In alto i cuori adunque, i nostri sforzi abbiano sempre per meta quel culmine aspro e inaccessibile, ancora vergine d'ogni umano contatto, su cui sta scritto a caratteri indelebili *excelsior*. Molte sono le vie che vi conducono ma tutte faticose e malfide; cerchiamo ognuno che il nostro piede franco e sicuro ascenda per l'erta gloriosa, il roccioso ma più breve sentiero che adduce alla conquista ideale di quella candida vetta sulla quale a caratteri non meno indelebili, tutti insieme concordi giungendo per diverse vie, scriveremo il nostro fatidico motto :

*In Arte libertas.*

LUIGI GIUNTI.

---

XI.

# NOTIZIA

DI

# GIOVANNI CARNEVALI PITTORE

---

Fregio
Schizzo di Giovanni Carnevali

# Notizia di GIOVANNI CARNEVALI pittore detto il Piccio (1806-1873)

HI fu Giovanni Carnevali? E quale artista fu? Da quanti conosciuto e riconosciuto in vita o poi?

Giuseppe Diotti, che iniziò del 1811 la celebrata sua scuola nell'Accademia Carrara di Bergamo, lo preconizzò, non ancora dodicenne, " artista straordinario ,, [1]; e, " straordinario ingegno noto per speciale perizia nei ritratti non meno che per bizzarra eccentricità ,, lo disse poi Antonio Caimi nella sua memoria *Delle arti del disegno e degli artisti nelle provincie di Lombardia dal 1777 al 1862* [2]. Consta che l' Hayez, quell' ardito institutore, davanti a certi lavori del Carnevali non potè frenare esclamazioni di meraviglia; anzi, un giorno sedendo al Caffè d'Europa in Milano con alcuni amici suoi e dell' arte, essendo stato chiesto chi fosse quella singolarissima figura d'uomo che usciva allora dalla galleria De-Cristoforis, voltatosi e riconosciuto il Piccio, fu dal pittor Corbari udito rispondere al crocchio: " Costui è uno che, se vuole, ci mette in un sacco tutti ,,. Ancora: Giacomo Trécourt, dotto e facile pittore e distinto allievo del Diotti, dalla Congregazione Municipale di Pavia eletto poi a dirigere l' Istituto di pittura di quella città, accompagnando all'ingegnere Daniele Farina bergama-

[1] Lettera del 12 maggio 1817 di G. Diotti a Giovanni Montani.
[2] Milano, presso Luigi di Giacomo Pirola, 1862.

sco il dono promesso di un suo lavoretto, a' 17 aprile 1847 scriveva: " . . . . a preferenza di qualunque altra testa ho scelto di fare quella del comune nostro amico il Piccio, giudicando che potrebbe maggiormente interessarle e come autore del ritratto di sua madre e come il genio più deciso nella pittura che il nostro secolo abbia prodotto „ [1]. E più tardi, nel 1863, difendendo il Piccio da attacchi temerarî, concludeva: " Il turbine dell'età avrà già divelte e spazzate via alcune delle celebrità che ora s' innalzano pompeggiando a guisa di certi archi e di certi obelischi tirati su di cartone e di tela e guazzati a fingere marmi . . . . ma la fama del

Autoritratto di Giovanni Carnevali
Cartone di pittura murale ora distrutta — Prop. Goltara

nostro artista starà ferma, perchè solidamente basata sopra la vera arte non intenta a speculare sui facili applausi d'un volgo ignorante e disdegnosa di piegarsi alle volubili e sciocche esigenze del figurino; e molti quadroni che furono strombazzati alle pubbliche mostre non serviranno più che di tappezzeria nelle anticamere dei grandi che i veri amatori del bello si disputeranno i ritratti le belle teste di Vergine e i bozzetti del Carnevali . . . . „ [2].

Ma la vita di Giov. Carnevali corse per avventura umile e fantastica; e il giro della sua fama sortì troppo più breve dell'ingegno ch'egli ebbe pieno d' intuiti felice e raro.

[1] Autografo e ritratti sono conservati dal sig. Achille Farina di Bergamo.
[2] Supplemento al giornale *Arti e Mestieri* di Bergamo, 25 agosto 1863.

Artista universale e solitario e di semplice coscienza non conobbe le ambizioni o le vanità che oggi tra il mescersi delle mille impressioni e dei mille indirizzi effimeri stornano i migliori. La lotta degli interessi non lo toccò; le regole e le dispute delle scuole lo trovarono operatore libero e muto. Nato pressochè col secolo, nel dolce paese lombardo, che offre al pittore sensazioni toscane e venete insieme, bevve fanciullo le arie del Luini e del Morone. Vide, sentì, ammirò intensamente, e a vent'anni — nel 1826 — dipinse diverso dal maestro e dai contemporanei: e come gli crebbe dentro un amore ingenuo e cu-

Autoritratto di Giovanni Carnevali
Propr. Accademia Carrara di Bergamo — (Fot. Taramelli)

rioso dello spettacolo delle cose naturali andò poi ritraendo le apparenze delle linee delle ombre e delle colorazioni con spontaneità così nova e impetuosa e con intuizione così fine da lasciar credere ch'egli ne avesse indagato mediante l'analisi dell'intelletto le cagioni atmosferiche e le leggi. Trovò una tavolozza sua, e inventò il suo proprio gesto originale, e da sè stesso e dalla natura e dalla poesia dei capilavori desunse il suo stile.

Poichè degli artisti grandi il Carnevali possedette senza dubbio l'ingegno progressivo e la singolare sensibilità, la visione superiore e la potenza meditativa, e quella tendenza interpretatrice o rivelatrice che sorpassa l'imitazion naturale, ma continua e compie la Natura secondo le norme genialmente divinate dei rapporti ch'essa nasconde. Forse gli mancarono i tempi, che erano per la musica: e un certo psicologismo, proprio degli spiriti

moderni analitici e musicali, improntò le sue figurazioni e la sua tecnica rappresentativa. Fu atto però a percepire le più delicate differenze d'intensità luminosa, e, armonizzando il carattere dominatore degli oggetti naturali con un suo grazioso sentimento della bellezza, predilesse la quiete delle forme dei movimenti e dei colori. Forse gli mancò una sana meccanica spirituale della volontà, e gli abbondò invece uno spavento intimo e un umor particolare d'incontentabilità e di ricerca; onde l'opera sua risultò piena di esitazioni e di variazioni e di elementi incerti e mutevoli. Forse non disse alla Natura tutto ciò che aveva in animo di dire — quasi che la passione non lo lasciasse parlare; e le sue labbra tremarono di ansietà e le mani di commozione sentendo l'onnipotenza delle cose inesprimibili. Non fu opinione del Diotti stesso che i pensieri a cotesto suo allievo si presentassero così grandi, o, a ogni modo, così fatti da poterli poi mal seguire e inseguire col pennello? Perciò nello sforzo era tutta l'opera sua e quel fascino che non sarebbe stato — dubito — nell'atto perfetto. Si mostrò capace, è vero, di finitissime e formidabili esecuzioni — nessuna mano più virtuosa della sua, nessun tocco più fluido — ma parve più grande per quello appunto ch'egli si contentò di lasciar travedere: i suoi schizzi, eleganti equazioni luminose, " *lueurs musiciennes* ", entrano nell'anima oscillante come *forse* poetici, e fanno intendere che anche il pittore è simile al poeta, il cui verso migliore è sempre quello non scritto mai. Così il Piccio, di indole essenzialmente penetrativa, resosi consapevole pur della espressione morale del colore, tentò di spiritualizzare la tavolozza, e lottò cogli aspetti più tremendi della luce (aveva intuito i fenomeni dell'irradiazione e della miscela delle luci colorate), e applicò un proprio metodo di dipingere, il quale, scompagnandolo dagli artisti dell'età sua, ha virtù di collegarlo con quella novissima tendenza europea che oggi dura e che andò determinandosi veramente alquanti anni dopo la sua morte.

Tuttavia egli operò con tanta spontaneità che la sua vita sembrò la vita d'un uomo che non avesse nulla da fare.

Egli fu tra gli eguali e compagni d'arte come colui che parte in brigata per qualche cima e tosto dinanza gli altri, sprezzatore, per una sua voluttà segreta, del piacere della compagnia; che senza ascoltar richiami, poggiando e scorciando per sentieri sghembi, gode solitario il rezzo delle macchie l'orrore delle rupi il mistero dei ricetti ignoti, e si dimentica per via, cogliendo il fiore e gustando la vena del monte; di tratto in tratto la brigata lenta alza gli occhi con gridi, e non lo scorge, o lo scorge piccolo in alto traversando qualche pascolo che sente le brezze della vetta; egli giunge, finalmente, ebro della scena del cielo dei boschi e delle cime, un poco stanco. E attendendo si addormenta.

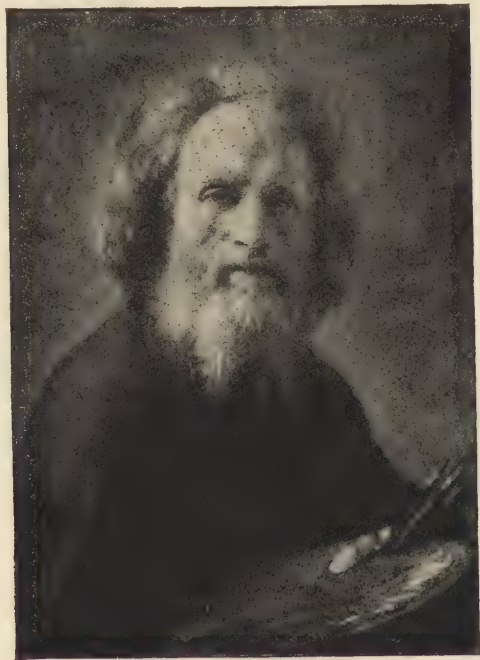
*
* *

Il Carnevali nacque nel 1806 a Montegrino presso Luino. Aveva otto anni quando il padre, capo mastro muratore, abilissimo nel congegnare getti d'acqua, chiamato ad abbellire di fontane il giardino dei conti Spini lo menò seco ad Albino terra del bergamasco. Gli Spini, vedendo il fanciullo bello vivace e pronto d'ingegno, lo carezzarono, dicendolo per vezzo — il Piccio; e come egli scarabocchiava muri e carte e rivelava un certo genio

Ritratto a matita di Margherita Marini
di Giovanni Carnevali — Propr. Goltara — (Fot. Taramelli)

ne fecero motto al Diotti, il quale, datogli per esperimento a copiare non so che stampa, e concepitane alcuna promessa, lo volle seco nella sua scuola all'Accademia Carrara, ove fu accettato a mezzo novembre del 1815. Subito il Piccio mostrò inclinazione decisa e precoce intelligenza, ma, insieme, indole selvatica e bizzarra e sensibilità sdegnosissima. Un esagerato e pauroso ribrezzo ch'egli sentiva degli scorpioni lo trascinò un giorno a scene di sproporzionata violenza contro i compagni che scherzando gliene aveano formato uno di carta dipinta: però, cacciato dall'Accademia, potè ottetenere di essere riammesso solo per viva intercessione del Diotti che lo prediligeva.

A vent'anni, già in fama, e pubblicamente notato per " stravaganti

maniere di costumi ,, [1], cominciò le sue abitudini randagie, le sue pellegrinazioni per monti fiumi e pianure, trattovi e dall'amor dell' esercizio muscolare (s'era anche fatto costrurre un arco greco, e frecciava superbamente piccoli bersagli più di cento metri distanti) e dall'irresistibile passione della Natura, dinanzi alla quale facilmente dimenticava sè stesso. Di che fa documento questa lettera gustosissima, l'unica forse che del Carnevali ci rimanga: [2]

Autoritratto di Giovanni Carnevali
Prop. Farina — (Fot. Taramelli)

" *Al Pregiatissimo signore*
*il sig. Ingegnere Pietro Pagnoncelli*

Bergamo.

*Carissimo amico e maestro,*

Ti saluto, dandoti una bellissima nuova che ti farà forse ridere, chè andando io a spasso a godere le amene vedute, arrivai il giorno 17 maggio a un paese della Valtellina detto Morbegno, nel quale tovatomi li gen-

[1] *Giornale degli Indizi Giudiziari* di Bergamo, settembre 1827.
[2] L'autografo è posseduto dalla famiglia Moretti di Bergamo.

darmi privo delle carte di sicurezza mi hanno arrestato bravamente e mi hanno condotto in prigione; nella quale è già quattro o cinque giorni che dimoro e non so ancora quando potrò uscirmene. È bella?

Salutami tutta la tua buona famiglia. Addio.

L'amico
G. C. Piccio.

*Li 22 maggio, 1828, dalle carceri di Morbegno* „.

Giovanni Carnevali
Da una fotografia di proprietà Camozzi

Dopo qualche giorno il Piccio, invincibilmente sereno, veniva trasportato a Bergamo su di un carro con altri detenuti.

A Roma si recò per la prima volta nel 1831, aiutato dalle nobili sorelle Malossi di Casalmorano, presso le quali l'anno prima avea lavorato assai conducendo meravigliosi ritratti; ma non volle, per alterezza, approfittare troppo della generosità delle Malossi, e tornò presto a Cremona, ove ebbe casa per moltissimi anni nel palazzo Manna, alloggiando ciò nonostante sempre all'Albergo del Cappello. Dal '36 tenne casa e studio anche a Milano in via S. Primo; e dopo il '48, tornato da un secondo viaggio a Roma e a Napoli, si tolse un appartamento in S. Spirito senza disdire tuttavia l'altro di S. Primo.

Nel 1845, d'autunno, avea proposto a Giacomo Trécourt di viaggiare

in Francia insieme, traversando la Svizzera; e si erano combinati; ma preso, andando, d'umor solitario e taciturno si separò improvvisamente dall'amico che non lo rivide più se non a Parigi.

Anche a Milano il Piccio praticava con pochissimi; viveva isolato nel suo studio al *poulée* di S. Primo, ove alloggiavano pure una ventina d'altri artisti, avendo pronto sempre qualche pretesto per non aprire ai bussanti. Mobile, fantastico, eccitabile; il Diotti non si capacitava che, sgarbato come egli era, trattasse di preferenza col pennello soggetti tanto graziosi; ma per verità celava sotto ruvida corteccia carattere candido e indole tenera e delicata.

Giovanni Carnevali
Gesso di Cesare Maironi — (Fot. Taramelli)

Poichè il tipo psicologico del Carnevali fu rimarchevole molto. Tanto quanto il tipo fisico. Alto e magro, anzi, esile della persona, costumò abiti semplici neri chiusi fin sotto il mento: ebbe grossa testa con lunga zazzera ricciuta e barba piuttosto rada, prominenze sopraorbitarie assai sviluppate, e mani grandi, *michelangiolesche*, com'egli ridendo diceva. Il *Mefistofele*, giornale satirico milanese, nel gennaio del 1866 lo ritrasse in doppia caricatura, per altro senza esagerarne gran fatto il naturale; e Cesare Maironi, pittore bergamasco, ne improntò poi felicemente le sembianze originali in una statuetta poco più di due palmi grande e che non lascia desiderare alcun pregio.

Del Piccio si raccontano detti e casi che sono altrettanti aspetti e segni dell'anima.

Avendo pensato, per natural gratitudine, di rinunziare in favore di un suo benefattore certa piccola eredità, negò reciso di presentarsi, come ne l'avevano invitato, al notaio, bifonchiando che si meravigliava e che la parola d'un galantuomo dovea bastare. — Parlava spesso del padre e con dolci parole — la madre gli era mancata, credo, da bambino. Un giorno, venutogli pensiero de' parenti, trasse a Montegrino, e giunse colassù che cadeva la sera; essendo già chiuse in quel paesello porte e finestre, teso l'orecchio all'uscio de' suoi e uditili dentro recitare quietamente l'*Ave Maria*, fu contento, e ritornò senza manco averli veduti.

Insofferente d'ogni sorta di soprusi, amatore d'indipendenza e di libertà, gioiva ad ogni moto generoso di popoli, benchè non partecipasse in veruna maniera a conati di congiure o di armi. Era gran ressa a Milano per l'incoronazione di Ferdinando I, e pioveva a catinelle: un uf-

ficiale austriaco, luccicante di ori e di medaglie, veniva di fretta rasente il muro per la corsia dei Servi, e intoppato il Piccio, che si teneva pure al muro, gli alzò il viso in faccia vibrandogli un cenno di comando. Il Piccio stette. E come l'altro lanciava motti aspri in tedesco, e la gente cominciava a badare, egli, cavato il piccolo *album* e tolta la matita, si accinse tranquillamente a ritrarlo; sicchè l'ufficiale, svergognato, dovette cedere all' impassibile avversario. Vinto il punto il Carnevali seguitò la sua via senza far gran caso della pioggia.

Era un forte camminatore e un abilissimo nuotatore. D'estate, invariabilmente, prendeva le bagnature nel Po o nel Ticino riponendo gli abiti entro l'ombrello aperto e galleggiante e allacciandosi gli anelloni delle dita a' capelli: curava per tal modo anche certa sua malattia di salso. Teneva una vasca da bagno pur nello studio, e più volte, immersovi, dipingeva. Successe tuttavia che non se ne contentò, e pensò di allagare la stanza. Stuccate le fessure e le commettiture dell' uscio cominciò a portar acqua e a vuotarla dal corridoio nello stanzone traverso una lunetta cui aveva levato il telaio. Come gli parve che bastasse si spogliò, entrò per la lunetta, e dopo aver sciabordato alquanto, agguantata la tavolozza, così, coll'acqua al petto, si diede a lavorare. La sera uscì pe' fatti suoi; ma tornato la mattina appresso — pareva più allegro del solito e aveva scorta di cibarie — trovò tutto il vicinato a rumore, chè durante la notte l'acqua traverso i mattoni vecchi e disadatti era colata di sotto allagando gl'inquilini.

GIOVANNI CARNEVALI
Caricatura dal *Mefistofele*, del gennaio 1866

Ora, cotesto artista bizzarro amò?

L'estetica di lui pittore è mista palesemente di sentimentalità e di sensualità; ma l'uomo non amò, sembra, la donna per frutto che se ne colga. Timido e orgoglioso sentì l'amore piuttosto come un'adorazione della forma e una tacita fede. Nulla si sa d'un suo primo tuffo di sangue per certa Maria di Albino: invece fu pietoso e mirabile il suo affetto per Margherita Marini, sorella al celebre cantante Ignazio Marini di Tagliuno. Egli nutrì la piaga in silenzio, sperando, forse; nè osò mai svelarsi alla giovinetta, colta e vivacissima

e destinata alla morte dal mal sottile che la insidiava. Accadde che un giorno il pittore, dopo un'assenza lunga di qualche mese, venne a Tagliuno per il tormento di rivederla, e si abbattè, alle prime case, in un funerale cospicuo e mestissimo. Chiestone intorno, gli risposero ch'era il funerale della Margherita. Egli impietrì. Si scosse. Si trascinò col cuore spezzato, non udendo e non vedendo, dietro il convoglio, fino al camposanto; e come il feretro fu calato giù e ricoperto di terra, e la gente se ne andava, disperato si mise colle mani — con quelle sue grandi mani *michelangiolesche* — a scavare la fossa. Durò assiduo per anni, togliendosi or da Bergamo or da Milano, a visitare di giorno e di notte il luogo del suo dolore. Recava fiori, e sedeva lungamente sul sepolcro: e ancora si vede un suo disegno che figura, traverso il cancello del cimitero, la croce della tomba e il monte Orfano lontano. A Milano poi, quando il Piccio morì, furono scoperte le chiavi di un suo quartierino ch'egli non aveva abitato, ma di cui, pur tra le strettezze, aveva sempre pagato regolarmente la pigione; il quartierino era lindo, con begli arredi e oggetti di prezzo e un geniale ritratto della Margherita, pronto per nozze che non dovevano essere strette mai.

La morte del Carnevali fu miseranda.

Venuto a Cremona verso la fine di giugno del 1873 — il caldo era violento — lo videro a' 5 di luglio gire a nuoto nel Po: poi non ne seppero nulla. Gli amici di Cremona, dopo alcuni dì, ansiosissimi, si diedero attorno presentendo sciagura, e udirono che la notte dell'11 era stato seppellito a Coltaro, comune di Sissa parmense, nel cimitero accanto alla Chiesa, il cadavere di un annegato scorto galleggiare nel Po verso il tramonto del giorno 9 e tratto a riva con frasconi da due giovanetti che remavano per di là a far legna. Francesco Corbari e l'ing. Bertarelli si mossero tosto, e, la sera del 17, giunti a Coltaro e fatto disumare a lume di torcie il cadavere, riconobbero con affanno indicibile la salma di Giovanni Carnevali.

Quando, per ufficio pietoso del Corbari e del Bertarelli, le reliquie dello sventurato pittore furono trasportate a Cremona, i funebri riuscirono solenni per l'intervento della rappresentanza municipale e di moltissimi ammiratori ed amici: una folla stipata gremiva le vie della città da S. Sigismondo a S. Sebastiano fino al cimitero. Fu sepolto nella Cappella della famiglia Bertarelli e erettogli un monumento marmoreo. L'iscrizione che ancora vi si legge, dettata dal Corbari, lo dice " pittore tra i sommi ,,.

Già nel luglio del '73, alla notizia del suo affogamento per malore nelle acque padane, il *Corriere Cremonese* aveva scritto: " Il nome di questo eletto e singolare artefice troverà certo in una storia avvenire della pittura italiana un posto distinto ,,. E la Famiglia Artistica di Milano aveva invitato il Sindaco di Bergamo a rendere noto ai cittadini che essa " partecipava sinceramente al lutto del nobile paese che fu vera patria al va-

lentissimo artista, imperocchè, quivi, educato l'eletto ingegno, egli crebbe alla gloria ed alla vita vera, la vita dell' intelligenza ,,: lamentava, la Famiglia milanese, che " per lui — troppo modesto — la fama avesse

Studio di nudo
di Giovanni Carnevali — Propr. Accademia Carrara — (Fot. Taramelli)

sofferto di atonia ,,, e si augurava che " la Morte, una volta, adducesse giustizia ,,.

Un suo grande busto in marmo, scolpito gratuitamente dal Barzaghi, per sottoscrizione bergamasca cremonese milanese e pavese fu collocato a titolo d'onore nelle sale dell'Accademia Carrara in Bergamo.

***

Le disposizioni pittoriche del Piccio furono davvero prepotenti, e la sua precocità meravigliosa. Coi primi moti del cuore e dell'ingegno le facoltà innate e fondamentali della sua organizzazione psicofisica divamparono come fiamme occulte; e il Diotti si compiaque del ragazzetto che contava appena undici anni, e lo ritrasse di mezza figura a colori, estroso e paffuto, colla cartella di scuola sotto il braccio. Il Diotti accompagnava poi al signor Giovanni Montani il ritratto con questa lettera: [1]

*Bergamo, 12 maggio 1817.*

*Caro amico,*

Col ritorno del condottiere Cappellini vi mando il promessovi ritratto, qual prego di aggradire per un pegno dell'amore che grandissimo vi porto. Io vi scrissi in prevenzione che il soggetto che rappresenta potrà un giorno o l'altro interessarci entrambi ed è vero; ma io sicuramente dovrò esserlo più di voi, se le mie speranze non andranno fallite come io spero. Il ritratto adunque è di Giovanni Carnevali, figlio di un muratore comasco [2] ma dimorante da molto tempo in Albino patria del famoso Morone. Quanto talento quanta disposizione abbia questo fanciullo, d'età d'anni dodici, [3] per la pittura, non è agevol cosa il descriverlo, ma vi basti sapere che nel breve corso di un anno che studia sotto di me ha già copiato, per non dire falsificato, tutti quei disegni da me portati da Roma che voi ben conoscete; e tutti a proporzione eseguiti con tanta esattezza e insieme forza di chiaroscuro non che di facile e franca esecuzione che fa meraviglia a chiunque li vede. Ora è già da due mesi occupato a disegnare il rilievo (studio di gran lunga più difficile) e ha già copiato diverse teste colossali coll'istessa speditezza e bravura, di maniera che se seguita così sono in grado di quì a pochi mesi di metterlo nella scuola del nudo. In somma io predico che se costui spiegherà nell'imaginazione i medesimi talenti che nell'imitazione dimostra egli diventerà non già un artista bravo ma straordinario. Ecco il motivo per cui vi scrissi; chè ancora voi potrà interessare; mentre premendo a voi la mia gloria vi recherà senza alcuno dubbio sommo piacere che dalla mia scuola esca un artista eccellente.

aff. amico
GIUSEPPE DIOTTI.

[1] Ritratto e lettera autografa sono ora posseduti dal sig. Achille Farina.
[2] Montegrino è in provincia di Como.
[3] In realtà ne aveva undici e qualche mese.

Nel 1820 infatti l'Accademia attribuiva al Piccio quattordicenne il premio di prima classe con medaglia per il nudo lodando nei saggi " la buona con-

Agar nel deserto
di Giovanni Carnevali — Propr. Farina — (Fot. Taramelli)

dotta e il buon effetto della luce e sopratutto l'imitazione fedele e non arbitraria del naturale ,,. E l'Accademia possiede ancora, e custodisce, tre nudi eseguiti dal Carnevali intorno a quel tempo assolutamente magistrali. L'influenza del maestro non vi si lascia vedere; ne tiene il posto la natura, sentita e

resa senz'ombra di convenzione con tratto fermo e delicato; sicchè il Diotti li esibì poi nella sua scuola propria per lo studio degli elementi. Pure del 1820 esistono nell'archivio dell'Accademia tre minute di lettere d'onorificenza della Commissaria al Carnevali per un lavoro di composizione a colori rappresentante la " Deposizione dalla Croce „; dipinto che andò perduto, ma di cui l'abbozzo grande a carboncino firmato *Gio. Carnevali 1820* è

Madonna
di Giovanni Carnevali — Propr. Moretti — (Fot. Taramelli)

presso il dott. Leandro Novati di Cremona. Le tre minute concordano nel dichiarare il dipinto " pregevole per l'invenzione e la precisione del disegno non meno che per l'espressione „ e nel lodare il pittore che " ben dimostra la sua diligenza e i doni della natura in un'arte la cui eccellenza è sempre misurata dall'imitazione delle sue forme originali „; ma discordano circa la tavolozza, e in due di esse la lode del colorito è cassata con un frego di penna certo di mano del professore. Le quali cassature sono indizio e prova di ciò ch'ebbe a scrivere del Piccio un suo necrologista. " Venuto al colorire — avvertiva il prof. Pasino Locatelli [1]

[1] *Notizie Patrie*, anno 1874, Bergamo, Pagnoncelli ed. prop.

— si verificò il caso di vedere lo scolaro in conflitto col maestro per diverso impulso d'ingegno e per maniera diversa di sentire quella parte della pittura che può paragonarsi allo stile nell'arte dello scrivere. Quando Diotti dava al Carnevali qualche sua testa da copiare, questi non riusciva, o assai male, falsando e caricando le tinte; ma se invece sforzavasi a copiare dal vero sentivasi meglio indirizzato ed inspirato a rivelarne gl'infiniti accidenti e le variazioni mirabili ch'esso presenta ,,. In realtà il fanciullo cominciava a trovar sè stesso, spontaneamente, e a riconoscere più facile e più dotta maestra la natura che non la scuola. Gli sforzi analitici e le sintesi semplificatrici dell'occhio che si erudisce a rendere il colore senza arbitrî, l'incontentabilità della ricerca, la grazia del sentimento si palesarono subito in quei numerosi cartoncini di composizione ch'egli

Cartone di Madonna
di Giovanni Carnevali — Propr. Farina — (Fot. Taramelli)

venne dipingendo dal quattordicesimo anno, e ch' io tutti non ho potuto vedere. Due quadretti della " Morte di Abele ,, (prop. Farina e Agliardi di Berg.), benchè accusino qualche inesperienza, atteggiano con diverso spirito la scena e sempre con affetto vivacissimo, e hanno tavolozza morbida ignota agli accademici e nello stesso tempo robusta. In una " Natività ,, (prop. Camozzi di Berg.) è un giuoco di luce irradiante dalla cuna del Bambino; e una " Madonnina dei campi ,, (prop. M. Agliardi-Camozzi di Berg.) presenta linee graziose nella Madre riposante e molta ingenuità nel Figliuoletto che coglie fiori e si volge a porgerli. Una " Sacra famiglia ,, , tela grande (prop. Farina), è assai primitiva, ma notevole per umanità di concezione e per un certo ritmo di espressioni, specie nelle figure degli Angeli non alati, e più per un tono vago e dolce attestante forse la coscienza d'una graduazione di tinte che l'occhio innamorato vedeva già all'aria aperta e che il pennello ancora non sapeva rendere. Di qui quella serie d'intuizioni che dovevano organizzare nel Carnevali un gusto squisito della calma

e della misura; di qui quella sua tendenza a correggere colle vive sensazioni naturali le impressioni dei capilavori, inventando così i caratteri del proprio stile. " Mano mano che progrediva — notava ancora il necrologista su citato — l'indole e l'ingegno proprio lo allontanarono da quelle maniere di colorire che prevalevano e si uniformavano all'aure respirate nella scuola. Poco piaceagli condurre, tornire, lisciare le parti; i colori non amava comporli sulla tavolozza, ma piuttosto indovinarli davanti al vero; più tardi ancor nel mescerli e disporli avea trovato un metodo speciale che non è a tocco, ma direbbesi a sfregamento e che ha sempre deluso coloro che si sono intestati d'imitarlo ,,[1]. Il Piccio fu dunque, nonostante la scuola, un autodidascalo. L'idea luminosa era in lui, nella disposizione anatomica del suo sistema nervoso, nel suo temperamento mnemonico, nelle sue combinazioni cerebrali. Così pronta fu la sua sensibilità e tanta la curiosità ammirativa, con tal facilità si lasciò poetizzare dalla natura e dai capilavori, con tal sicurezza cristallizzò le imagini e le nozioni astratte e organizzò i moti della tecnica, che per lui l'apprendere sembrò veramente un riapprendere, cioè, un riconoscimento graduale di ricordi innati. Certo possedette una grande energia ereditaria: e da chi la ripetè? Non forse dal padre e da quel suo fermento nascosto di virtuosità geniale?

Il suo primo quadro grande della " Educazione della Vergine ,, , che condusse non avendo ancora vent'anni per commissione della parrocchiale di Almenno San Bartolomeo, lo salvò dalla coscrizione; e confermò l'alto concetto in cui egli era già tenuto. Fu esposto nell'aula dell'Ateneo; e il Giornale di Bergamo del 14 Settembre 1826, accennato al grande concorso degli amatori ed ammiratori, delineava in pochi tratti la individualità del pittore così: " Caldo amore alle arti guida i suoi passi nella difficile carriera, nobile disinteresse gli è compagno negli studî, ed un instancabile scontento del proprio lavoro lo scorge alle più improbe fatiche, ed anzi, sino alcune sue stravaganti maniere di costumi danno a divederlo genio non volgare in un'arte i cui felici cultori spesso dimostrano un carattere affatto particolare che li distingue dal comune degli uomini. ,,

Cotesta " Educazione della Vergine ,, , con altri dipinti della scuola diottesca, fu mandata, non già per sollecitudine dell'autore, ma dalla Commissarìa dell'Accademia, e non so con quanta opportunità, a quella Esposizione nazionale fiorentina del 1861 che nell'Italia nuova e unificata doveva preludere all'unificazione dei diversi indirizzi artistici regionali e riuscì, per molta parte, una delusione, benchè vi si rivelassero Stefano Ussi e Domenico Morelli. La tela del Piccio laggiù, pure apprezzata, non riportò quella lode che alcuni si attendevano. E fu naturale. Dai primi anni del secolo al 1861 troppo s'erano mutate le condizioni dei sentimenti e delle idee, rispetto

[1] *Not. pat.*

all'arte e al resto. Un dipinto condotto fino dal 1826 e da un giovane ventenne non poteva allora, e non potrebbe ora, essere giudicato che in relazione coll'età dell'autore e coi tempi: e infatti, a que'tempi, l' " Educazione „ parve, assai più che una promessa, un lavoro ardimentoso e di notevole originalità. L'intonazione generale del dipinto è robusta; un poco sorda nei rossi e nei gialli; nei cilestrini e nei verdi chiara e trasparente; la significazione del colorito logica e conveniente colla pace domestica della scena; la poesia dell'azione sentita e piena di verità e d'armonia. Maria si volge attenta

Madonna col Bambino
di Giovanni Carnevali — Propr. Farina — (Fot. Taramelli)

alla madre seduta, appoggiandosele alle ginocchia, con guardatura d'amore e di sollecitudine intelligente, una mano al petto e l'altra sur una pergamena. Anna la tiene quasi abbracciata, e le alza incontro la destra con un gesto parco che dice — comprendi? — Dietro un lettuccio il padre si compiace; e fuori, traverso un'architettura, scorgi un paese di boschi e di monti assai vago e sfumato. La concezione si toglie dallo spirito dell'accademia, le figure non si atteggiano in quell'isolamento statuario ch'era nelle figure del Diotti e del Camuccini del Landi dell' Appiani stesso: nulla di ornamentale, o di troppo devoto — la salutazione angelica non era per anche risuonata in quella casa povera benchè memore

della nobiltà di David. Il disegno forse, qua e là, risente la scuola; però la testa di Anna conserva un carattere determinato che non perisce sotto l'uniforme geometria delle linee allora di moda. Ma il *nisus* ideale del dipinto è Maria. La testina soavissima e fascinatrice di quella tardi venuta, che sarà l'Eletta, decisamente rivela il pittore, così per la fattura seria e valorosa, come per l'espressione insuperabilmente semplice e vera; io non saprei paragonarle che la figuretta della Vergine nella Presentazione al tempio di Tiziano.

RIPOSO IN EGITTO
di Giovanni Carnevali — Propr. Farina — (Fot. Taramelli)

Due anni dopo, nel 1828, il Piccio ebbe commissione di un'altra tela sui casi di Agar e Ismaele dalla parrocchiale di Alzano; tela che con incredibile esempio di esitazione e d'incontentabilità fu licenziata da lui e collocata in Chiesa solo ai 23 di giugno del 1863. Il Carnevali meditò il soggetto con penetrazione, e dubitò forse di preferire un' " Agar cacciata da Abramo ,,, come risulta, parmi, da due schizzi pieni di sentimento drammatico, uno a colori e l'altro a matita, posseduti dal signor Achille Farina; ma poi si fermò al concetto dell' " Agar nel deserto ,,. Ora se ne conoscono undici bozzetti sparsi a Bergamo a Cremona e a Torino e diversi tutti di colorito di collocazion di figure e di attitudini espressive. Tuttavia il quadro, una volta esposto, per la sua grande

originalità di stile che rese perplessi i giudizi degli osservatori meno esperti, per l'organizzazione accademica del gusto che ancora durava e per alcune false immaginazioni circa il quadro storico, suscitò così vivaci polemiche che la Fabbriceria della Chiesa di Alzano si lasciò andare a rifiutarlo. Allora fu comperato per non so quante migliaia di lire dall'ing. Daniele Farina di Bergamo.

Nella trattazione del soggetto il Piccio volle rimanere scrupolosamente

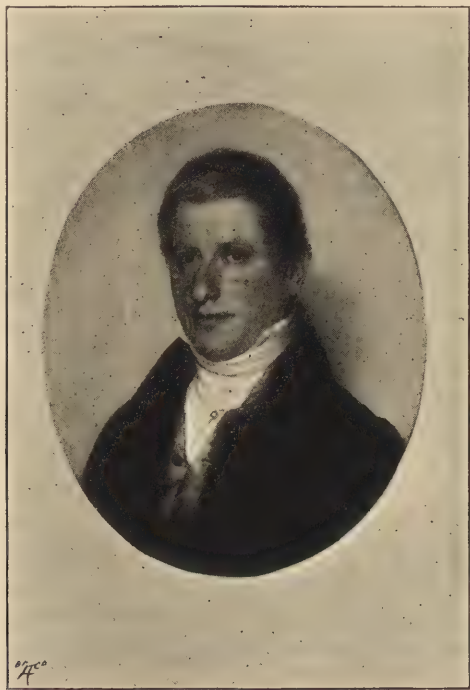
Bozzetto di una Adorazione
di Giovanni Carnevali — Propr. Camozzi — (Fot. Taramelli)

fedele al testo biblico (Genesi capo XXI). Ho veduto uno stupendo schizzo a matita dell' Agar con Ismaele ignudo e bellissimo in grembo, quale si crede avesse il Carnevali cominciato a dipingere sulla tela e poi cancellato, fatto persuaso, sembra, che per il significato simbolico attribuito alle sacre carte il pittore non potesse concedersi alcuna libertà d'interpretazione. Per ciò ancora egli non credette, forse, di poter sminuire la significazione tutta solenne e jeratica della scena, interpretandola troppo famigliarmente, come fecero il Loth nel suo quadro di egual soggetto della Pinacoteca d'Augsburg e l'Eeckout nella tela di " Agar cacciata da Abramo „ della Pinacoteca di Mo-

naco; e come fece, a mio credere, lo stesso Guercino. Appena si ridusse, per le esigenze pittoriche, a presentare la figura dell'Angelo; benchè in alcuni bozzetti (propr. Camozzi), conformandosi alla Scrittura, avesse tentato Agar sola in attitudine vivacissima di sorpresa uditiva. Perocchè Agar, secondo il

Ritratto
di Ciovanni Carnevali — Propr. Goltara — (Fot. Taramelli)

testo, cacciata da Abramo per istigazione di Sara, errò col figliuoletto Ismaele nei luoghi inculti di Sur o Beerseba, là presso il mar Rosso: luoghi profetici e misteriosi, ove riparò Elia perseguitato da Iezabele e un angelo gli ministrò, ove Abramo strinse il patto d'alleanza con Abimelec e piantò i padiglioni e vi ricevette gli angeli che gli annunziarono il nuovo nato e la vendetta delle cinque città. Abramo aveva fornito Agar di pane e di acqua: ma un giorno,

finalmente, venuta meno l'acqua, ella " gittò il fanciullo sotto un arboscello, e se ne andò, e si pose a sedere di lungi intorno ad una tratta d'arco, perocchè ella diceva: Ch'io non vegga morire il fanciullo!... .... E l'Angelo di Dio chiamò Agar dal cielo e le disse: Che hai Agar? non temere..... Levati, togli il fanciullo, e fortificati ad averne cura; poichè egli diventerà una nazione grande! ,, E Agar sorse, dissetò il figliuolo al

RITRATTO
di Giovanni Carnevali — Propr. Monzini — (Fot. Taramelli)

pozzo designato da Dio, e lo allevò nel deserto di Faran dandogli in moglie una egizia; donde le dodici tribù della gente saracena.

Ora il pittore imaginò la scena così. Mancata l'acqua, la madre e il figlio dopo una notte d'angoscie tentano di ripigliare il viaggio errabondo, ma il figliuoletto, arso dalla sete, non regge più: Agar, gettatolo sotto un arboscello e ridottasi a piangere lontano per non vederlo morire, ode la voce dell'angelo che la chiama — e le si presenta — vincendo la disperazione colla gioia dell'alta promessa. Agar siede sul davanti e nel centro del quadro; dietro, a sinistra e un poco su alto donde deriva il maggior fascio di luce, l'angelo; a destra appena si scorge d'Ismaele steso per

terra il viso e un braccio; sull'orizzonte una debolissima e luminosa traccia di montagne. Il dipinto porge subito una impressione magica di grandiosità aerea e di verità. Le vaporazioni del deserto e le colorazioni del mattino circonfondono Agar; tutte le luci sembrano in movimento, e in movimento sembra la scena tutta quanta; Agar sta per alzarsi, e scioglie le mani l'una dall'altra passando dall'abbattimento all'esultanza; della bellissima faccia di Agar, alzata al gesto energico e riverente del messo divino, la espressione esultante non ancora è discesa alle altre membra; il mattino cresce, e si mesce al lume radiante dell'angelo che giunge e va ed è un meraviglioso accessorio fatto coll'alito e incorporato coll' intonazione del cielo; le stesse imagini di moto delle due figure sono magistralmente colte e rese nei loro punti nulli, cioè, in quegli istanti di riposo relativo che suggeriscono necessariamente il moto che precedette e il moto che seguirà. Tutta la tela sembra " una cosa naturale vista in un grande specchio ".

Ma la critica insorse. La critica disse l'angelo scorretto; e il pittore Giacomo Trécourt da Pavia notò [1] che se il quadro era contemplato a distanza l'effetto di quei lievissimi scorci di tutte le membra dell'angelo emergeva chiarissimo. Poi soggiungeva: " Nessuno fra i moderni artisti seppe mai dipingere un angiolo siccome questo, il quale rende tutta la celestiale bellezza pur tuttavia conservando il carattere della virile venustà, e perciò non assomigliante per nulla a certe sciocche creature, nè femmina nè maschio, peggio degli ermafroditi del Paganesimo, non aventi la molle aggraziatezza della donna e nemmeno la robusta formosità dell'uomo; bastarde e manierate creazioni di fantasie lascive e impotenti, le quali, anzichè il concetto divino, accusano la libidine del pittore, e che farebbero arrossire la stessa divinità ove ne vedesse circondato il suo trono; non angioli insomma, ma avanzi della combusta Gomorra ". Ancora: la critica non capì il gesto complesso e vero dell'angelo, e mostrò semplicemente di non aver letto la Bibbia. La critica, pur lodando l'espressione di Agar, avrebbe desiderato in essa il tipo ebreo; quando Agar a ogni modo non fu ebrea, ma egizia. La critica biasimò che il quadro volesse esser contemplato a distanza; e non si accorse di tesserne l'elogio. La critica si lagnò che le vesti di Agar errante pel deserto fossero *sgualcite*; e si diede a conoscere pazza. La critica dichiarò la figura d' Ismaele uno *sgorbio*; e non avvertì che i termini dubbiosi e confusi di quel viso e di quel braccio, ottimamente disegnati, eran dovuti di necessità alla loro lontananza grande di " una tratta d'arco " secondo il testo, cioè alla prospettiva atmosferica, e inoltre al loro giacere sulla piana terra, ove l'aria, essendo più bassa, è ancora più grossa.

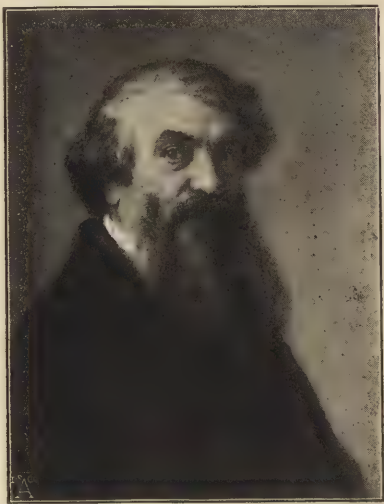
Il Trécourt intanto rilevava la mossa delle mani di Agar " sapien-

[1] *Arti e Mestieri*, numero del 21 luglio 1863 e Supplemento del 25 agosto 1863.

tissima, la morbidezza e quasi il palpito delle carni, la fluidità delle vesti docilmente pieghevoli ad assecondare i movimenti del corpo „; e tutta la figura gli sembrava come " disegnata dal Parmigianino in uno dei migliori momenti del suo estro creatore „. Quindi esclamava: " Quanto studio quanta fatica e quasi direi quanto amore è celato sotto quella ese-

Ritratto
di Giovanni Carnevali — Propr. Agliardi-Goltara — (Fot. Taramelli)

cuzione sciolta e poco meno che sprezzata; non al ristretto lume del cupo laboratorio, ma all' aria aperta, anzi nel deserto stesso sembrano copiate quelle maestose ed elegantissime figure; qui nessuna ombra è abbuiata dal riflesso delle opache pareti e qui spazia dappertutto il vago aere e vi brilla. „ Alla critica non pareva propriamente così; anzi, pur dovendo confessare che " quanto alla tecnica del colorito nel Piccio v'era sempre un fare così sbrigativo e originale che pochi avrebbero potuto avvicinarlo „, essa opinava che il pittore non si fosse curato di comprendere e di vedere l'argo-

mento (e chi l'aveva vista Agar nel deserto? avrebbe chiesto il Courbet), e stimava che la tavolozza fosse sconveniente al soggetto e contraria alla verità storica del luogo; ciò la critica semplicetta chiamava, non so perchè, " anacronismo „! Se non che, appunto, nessuno dei critici aveva visto mai il deserto, anzi, il luogo inculto di Beerseba; mentre il Piccio, pur non avendolo veduto, lo aveva intuito assai bene mediante quella sensibilità costruttrice dell'occhio interiore che ai critici, naturalmente, mancava. Ecco il testimonio di due pittori che videro davvero il deserto: " Cette ombre des pays de lumière tu la connais — scrive E. Fromentin nel *Sahara* —, elle est inexprimable, c'est quelque chose d'obscur et de transparent, de lim-

Ritratto
di Giovanni Carnevali — Propr. Moretti — (Fot. Taramelli)

pide et de coloré; on dirait une eau profonde. Les figures y flottent dans je ne sais quelle blonde atmosphère qui fait évanouir les contours „. E anche più determinatamente Bastien Lepage dall'Algeria scriveva " ravi du ton clair rose verdâtre bleu-pâle faisant un ensemble blanc teinté de saumon „. Il Piccio dunque, per un suo superiore intuito della realtà pittorica, infondendo l'aria di rosseggiamenti e azzurreggiamenti vaghi, indovinava le colorazioni atmosferiche attenuate e fluttuanti dei paesi d'intensissima luce; benchè la colorazione convenzionale giallastra torbida del deserto, che tanto sarebbe piaciuta ai critici, risulti applicata da lui in un bozzetto stesso dell'Agar (prop. Ferrari di Berg.). " A me sembra — proseguiva poi il Trécourt — che il Piccio in questa tela abbia superata una delle più grandi difficoltà che l'arte presenti, quella cioè di far rilevare gli og-

getti senza la risorsa delle ombre; stante che in una scena rappresentata nel mezzo di un'aperta campagna, eccettuate quelle parti più o meno sfondate in cui la luce viene ad essere intercettata o dove possa ricevere qualche sbattimento, ombre propriamente dette non vi possano essere, bensì il gioco d'una luce prevalente sopra di un'altra. — Io veggo qui fare gli atti della sorpresa e sento rispondermi: E non è poi la stessa

Ritratto di Vittore Tasca
di Giovanni Carnevali — Propr. Pellegrini — (Fot. Taramelli)

cosa? — Forse la stessa cosa in quanto che l'arte, non avendo a sua disposizione un lume più vivo di quello che possa fornire la tavolozza del pittore, sarà costretta a giovarsi di colori chiari e di colori scuri adoperando gli uni a far brillare gli altri; ma se l'artista avrà meditato l'effetto del chiaro-scuro, non solamente fra le pareti del proprio studio ma sopra la natura stessa contemplata in ogni suo effetto, avrà rimarcato che quelle parti non percosse dalla luce prevalente conservavano tuttavia una vaghezza di tono non comune a quelle ombre non modificate che dal ri-

flesso delle opache pareti, e che i passaggi dall'una all'altra, per la trasparenza delle carni resa più evidente dalla vivida luce, riescivano assai meno distinti anzi talvolta quasi impercettibili secondo la qualità delle diverse parti e della maggiore o minore densità di esse. Come il Carnevali abbia saputo conseguire con tanta efficacia quest'effetto io nol saprei con certezza affermare, che il genio fortificato dallo studio indefesso cammina per delle vie a sè solo accessibili: di qui l'ammirazione ch'io sento verso quel grande artista. „

Grande artista, e sopratutto colorista: verissimo.

Studio-Ritratto
di Giovanni Carnevali — Propr. Pellegrini — (Fot. Taramelli)

Il Carnevali intese per solito la tavolozza non già come un contrasto artificioso di colori complementari che si esaltano l'un l'altro, ma, più finemente, come un avvicinamento ricco e naturale di toni simili e un persistere delle qualità dei toni locali traverso i lumi le ombre e le mezze tinte.

Ora, analizzando e coordinando le impressioni di colore che offre la tela dell' " Agar „, si scopre un gioco di riflessi e di gradazioni dei rossi dei verdi e dei violetti — sotto le diverse incidenze e le varie intensità della luce che accende le ombre sfuma i contorni e impoverisce le colorazioni — il quale va determinandosi a grado a grado in una sorta di contrasto del roseo coll'azzurro, e imprime e allarga a tutta la scena l' espressione morale del viso di Agar, ove le traccie del dolore si mu-

tano a poco a poco nei segni dell' esultanza: ogni colore prende senso di aspirazione dell'anima, e si trasforma in voce lirica che commenta l'azione e quasi in strumento psicologico che ne svela e ne esalta il mistero.

Due altri dipinti sacri del Piccio, una *Nostra Donna del Rosario* eseguita al naturale per la Chiesa di Adrara S. Martino e una *Madonna* condotta di mezza figura per un privato di Almè, ottennero nel 1850 lodi entusiastiche [1]. Nostra Donna, assistita da sei Cherubini, regge col braccio destro il Bambino che si rivolge in atto bellissimo; nella sinistra mano tiene il

Studio-Ritratto
di Giovanni Carnevali — Propr. Marenzi — (Fot. Ferrario)

rosario. Il suo tipo ha " un' impronta incomunicabile — come allora fu scritto — non richiamantesi ad alcun archetipo conosciuto ,,; il suo corpo, disegnato con sapienza, si rivela sotto il bene inteso panneggiamento delle vesti; il suo atto si compone armoniosamente e originalmente coll'atto del Bambino in una sfumante vaporosità di lumi tra colori attenuati e radianti.

Ai 29 di ottobre del 1850 il *Giornale di Bergamo* dedicava un apposito supplemento alla *Madonna* di Almè, la quale ora non so dove si possa

[1] *Giornale di Bergamo*, 8 e 12 marzo 1850, e *Supplemento al Gior. di Bergamo* del 29 ottobre 1850.

vedere. Della Vergine, atteggiata cogli occhi assorti in cielo e come luccicanti di una lacrima di tenerezza e colle mani incrociate sul petto, lo scrittore lodava specialmente gli occhi, le labbra, le carni tondeggianti e la verità spirante e suggestiva dell'espressione ; chiamava il pittore " artista prodigioso ,,, e il dipinto " cosa mirabile e straordinaria, frutto d'una di quelle ispirazioni che ben di rado anche ai sommi ingegni è dato di conseguire ,,. Poi continuava avvertendo l' intima novità della pittura: " Che se fai raffronto del modo di colorire del Piccio con quello degli altri viventi, quanto ti si aumenta per lui la stima e l'ammirazione ! Nelle scuole

STUDIO-RITRATTO
di Giovanni Carnevali — Già propr. Tasca, ora a Torino — (Fot. Bertieri)

moderne tu vedi trattate e molte volte con grande verità e accortezza le parti secondarie e inanimate d'un quadro, le vestimenta, le suppellettili, gli addobbi e cose simili ; ma la parte viva, le carni particolarmente ti si mostrano per lo più falsate e difettose ; una certa tinta violacea che non è in natura vi si fonde e vi predomina . . . Ma il Piccio ti mette innanzi carni vive e vere, il sangue vi corre per entro, vi alita lo spirito, e tu vi senti la pastosità, il calore, il sussulto della vita . . . . . Pure per avere un esempio più spiccante del modo suo di colorire, anzi, d' impastare le carni, diverti l'occhio per poco dal resto di questa incantevole pittura, non occuparti nè degli scorci miracolosamente resi, nè della naturalezza e maestria del panneggiamento, nè dell'arieggiare della testa veramente di-

vina; fissa la tua attenzione nelle mani, che, per essere la parte più sporgente del quadro e di conseguenza anche la più illuminata, è quella in cui più vivamente traspare tutta la forza e robustezza del colorire . . . „.

Ma non occorre testimonio di giudizî: le teste di Vergine che il Carnevali eseguì, tra piccole e grandi, sono innumerevoli. Tutte svelano qualche nuova e diversa invenzione di arie di lumi e di ombre, e in tutte è l'*adsum* del pittore, cioè la coerenza perfetta del motivo. Finzioni che significano cose intime e dolci; elezioni caratteristiche fatte da

La Lavandaia
di Giovanni Carnevali — Propr. Coltara — (Fot. Taramelli)

una mano rivelatrice, spiranti eroismo sentimentale e piacere umano, vedute dal naturale e insieme riflettenti il mistero di qualche *alta specie;* alcune poi concepite con tal finezza psicologica da insinuare nell'anima del riguardante una malinconia durevole ch'è quasi desiderio di amore.

Queste hanno il Bambino. E l'una, come fu mirata da San Bernardo, gli dà mangiare col seno scoperto (prop. Farina); l'altra, figura fluidissima, se lo preme al petto e al viso, ed egli si schiva infantilmente puntando le manine (propr. Farina); un'altra ancora riposa e gioisce in Egitto del Bambino scampato che le dorme in grembo (propr. Farina); un'altra lo trattiene al margine di un'acqua, e gli angeli ministrano fiori (propr. Farina); e un'altra, vaghissima di poesia tranquilla e gloriosa, all'ombra delle palme

si culla in braccio il Figlio profondamente addormentato (prop. Tallone). Della qual Madonna conosco un bozzetto (prop. Camozzi) così morbido e translucido così ombrato e velato di porpore che realmente il sole pare vi si accenda.

Queste invece non hanno il Bambino. Stanno, semplici, cogli occhi bassi, in attitudine quasi leonardesca, accusando più che il raccoglimento della Pregante il turbamento leggiero dell'Annunziata; campeggiano su

Mosè salvato dalle acque
di Giovanni Carnevali — Propr. Goltara — (Fot. Taramelli)

fondi scuri (propr. Mora di Berg.) o su fondi di paese luminosissimi (propr. Morlacchi di Milano). Altre rendono chiaramente le complicate espressioni del dolore e dell'estasi (prop. Moretti di Berg.), tipi di vasta compassione in una gloria naturale di paesaggi e di arie appena accennati, ma verissimi, e solcati di fiamme verdi cilestrine e porporine ; l'espressione mimica del dolore non deturpa la loro bellezza ; volgono gli occhi in alto, appena cerchiati, umidi di commozione, leggerissimamente convergenti; e, sopraffatte dall'alta cosa che amano, sembrano fisse in un sonno spirituale delle potenze dell'anima.

*
* *

Il Piccio colorì ancora, o finitamente o di tocco, alcune Maddalene (prop. Farina, Carsana, Camozzi, Goltara), le quali per altro a lui non furono motivo che di eccellenti studi dal vero e di ritratti.

Poichè nei ritratti il Carnevali fu abilissimo; e gran numero ne eseguì

MATTINO ALPESTRE
di Giovanni Carnevali — Propr. Goltara-Agliardi — (Fot. Taramelli)

a Bergamo a Milano a Cremona e a Pavia, ma non più là, per l'indole sua selvatica e schiva così di ogni conversazione come del parteciparo mai a pubbliche mostre. Tuttavia nel settembre del 1826 egli aveva esposto nell'aula dell'Ateneo bergamasco tre ritratti che erano stati ammirati come opere superiori. E a' 16 ottobre del 1835 il *Giornale della Provincia* di Bergamo, nel resoconto della Esposizione di Belle Arti dell'Accademia Carrara, dava di un ritratto del Carnevali tale giudizio: “ E assolutamente lavoro stupendo, talchè senza tema che niuno di coloro che lo contemplarono possa accagionare di esagerazione le nostre parole noi non esitiamo a dirlo uno dei migliori che di questo genere abbia prodotto la

pittura a' nostri dì, ed aggiungeremo anzi esserne tanto e in complesso e ne' suoi dettagli il merito artistico che non disgraderebbe a parer nostro la valentìa di uno dei più chiari maestri nelle migliori epoche dell'arti belle „. A ogni modo non tutti i ritratti suoi sembrano di pari eccellenza; essendo egli stato assai disuguale nel condurli, secondo l'umore, o secondo il piacere che avea del modello. Ad alcuno rifiutò costantemente, e per qualsiasi offerta o prezzo, l'opera sua; ghiottissimo d'uva ritrasse altri, e in maniera superba, per qualche grappolo. A volte, o per spavento della bellezza del modello o per inquietudine fantastica, annaspava, facendo e disfacendo, senza contentare mai nè sè nè il committente; ma il più spesso eseguiva rapido oltre ogni credere e sapeva in cinque o sei ore improntare figure bellissime e somigliantissime. Però come ritrattista fu assai ammirato e ricercato: e si racconta che l'ing. Daniele Farina, suo mecenate, per un ritratto promessogli lo seguì un giorno pedestre da Bonate, paesetto del bergamasco, fino a Monza; benchè quivi non ne potesse ottenere poi che uno schizzerello a matita. Ma quando il modello gli gradiva profondo era il suo entusiasmo e il suo abbandono meraviglioso; nè soffriva alcuna interruzione o impedimento all'estro del lavoro. Accadde che in casa appunto dell' ing. Farina a Bonate s' era posto a ritrarre, grande al naturale, una signora di rara avvenenza; e il ritratto, toccato fin da principio con ardore, prometteva di riuscire egregio. Una mattina la signora, mentre posava, avendo avvertito dalla finestra l'arrivo di un amico di famiglia, chiese al pittore di poter scendere a salutarlo. Egli non disse nè sì nè no. Ella scese. E il Piccio, dato di piglio a un coltello, cominciò a menar dentro fieramente nella tela. Raccolti poi i colori, e fatta la valigia, partì muto senza saluti; nè per lungo tempo si fece più vivo in quella casa ospitale. Tale l'uomo e l'artista: impulsivo sempre e diverso.

Dipinse ancora di ritentiva agevolmente, come si narra del Tiziano del Ghirlandaio del Holbein e di altri: tanta fu in lui la giustezza dell' occhio la sicurezza della mano e l' energia reviviscente dei ricordi visuali! Ch' io sappia fece di memoria il ritratto d'una *Lavandaja* cremonese (prop. Goltara); e di memoria copiò un busto del Morone (prop. Goltara) contraffacendolo fino all' inganno nei contorni nei toni e nella maniera. Poichè la sua facoltà recettiva era docilissima e accomodata a cogliere ogni segreto dell' altrui tecnica. " Nato a sorgere eminente per sè medesimo — scriveva del Piccio il Cremonesi nel 1850 — in tutta la saldezza del temperamento e degli anni, incominciò col sopprimere in sè i primi elementi, a fine di seguitare dettami in gran misura disformi dall' indole di quelli e più ancora dalle fogge del suo maestro Diotti. Sovranamente sicuro dell'arte sua, egli può anteporre un modo ad un altro, perciocchè di tutti egli sa le condizioni e le leggi, e a ciascuno può con lode dar opera. Ma la natura meglio potente in lui che ogni disciplina umana

lo trae sempre gagliardamente a quel punto dal quale egli spande una luce sì gioconda e sì nuova „.

E infatti, o colorisse di tocco e alla prima — colpeggiando la tela pur col dito — o conducesse le tinte con grandissima forza e finimento, o tentasse vigorosi rilievi di luci e di ombre, o cercasse vaghe morbidezze di toni, egli conservò manifesta l'originalità dello stile. Sentì a volte la maniera del Tiziano e del Morone, a volte quella dei fiammin-

Bacco e Arianna
di Giovanni Carnevali — Propr. Goltara — (Fot. Taramelli)

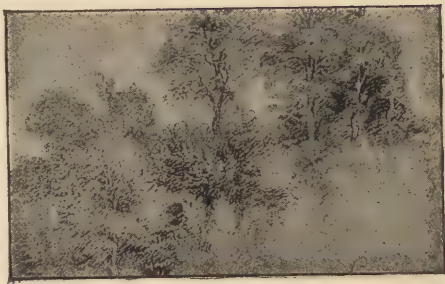
ghi, a volte quella ingenua e larga del Ghislandi; ma il suggello dell'anima sua magico e squisito non gli venne meno mai.

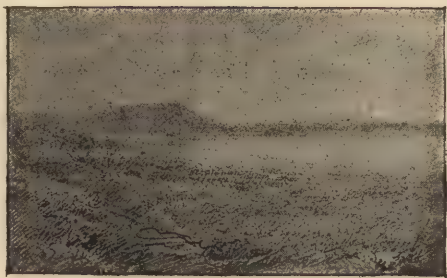
Però de' suoi moltissimi ritratti molti sono ritenuti vere opere d'arte. Dinanzi ad essi bisogna riconoscere un tratto che ciò che importa nel pittore non è il soggetto, ma propriamente la tecnica e lo stile, la riproduzione originale e intelligente la interpretazione delle apparenze naturali. Basta a una figura, perchè diventi opera d'arte, ch'essa guardi intensamente dalla tela, e viva, e si faccia amare; ma ciò non si ottiene colla imitazione esatta delle fattezze; bensì colla rivelazione di quella linea di espressione dominatrice che comunemente chiamiamo — la linea del carattere. Il grande artista, quando col suo occhio interiore si accinge a in-

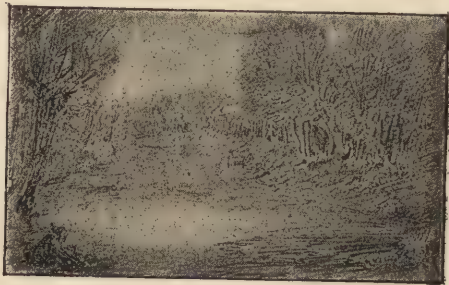
terpretare ciò che l'apparecchio diottrico gli fornisce, sente per entro all'alta sua funzione imaginativa come uno sforzo organico del modello che senza uscire dalla realtà contingente continua sè stesso e si determina in pochi tratti caratteristici in pochi segni dominatori e rivelatori. " L'artista — scrive Emerson, l'acutissimo filosofo americano — sente che l'uomo che posa a lui dinanzi non è che un' imperfetta pittura e non ha che una lontana rassomiglianza coll'originaie a cui quest'uomo internamente aspira ,,. E alcuni ritratti del Carnevali sono davvero *caratteristici;* sembrano indicare ciò che nei modelli fu, non pure " per presentia ,,, ma ancora " per essentia e imaginazione ,, secondo il detto di Leonardo.

Studio di paese a matita
di Giov. Carnevali — Propr. Goltara — (Fot. Taramelli)

Il Piccio ebbe poi una marcatissima inclinazione all'autoritratto : come Rembrandt. Si ritrasse innumerevoli volte in varî atti e di tutte le età ; un certo ritratto ch'egli si fece, già vecchio, la tavolozza alla mano e sorridendo (propr. Farina), toccato con formidabile possesso a macchie e sfregamenti secondo un particolare suo gusto, mi par degno di qualunque più gagliardo artefice.

E da gagliardo egli affrontò risolutamente i più complicati problemi della luce e degli aspetti fuggevoli delle cose. Si compiacque di veli tenui e cangianti, di sete lucidissime, di scintillii d'onde al cielo ; attratto dall' occhio umano, e da' suoi lustri e dalle sue acquitrine, lo seppe rendere con mirabile vivezza e fissità magnetica ; e lavorò i capelli nei lor lumi con sottigliezza grande. In uno studio di testa femminile, ch'è presso il sig. Farina, le lunghe treccie sciolte e cadenti paiono soffici al tatto ; in un ragazzetto di mezza figura, succoso e fluido, ch'è presso il conte Gianforte Suardi, i capelli sembrano sensibili al soffio, e tutta la tela — dipinta verso il 1835 — si vede condotta così genialmente da ridurre al silenzio un vicino ritratto dell' Hayez : saggi cotesti che offrono una prima e buona idea di quella original maniera nella quale il Piccio precorse di una trentina d'anni il Cremona. Infatti, a proposito della *Nostra Donna* di Adrara S. Martino, il prof. Pasino Locatelli ancora nel 1874 scriveva: " Il me-

Studio di paese a matita
di Giov. Carnevali — Propr. Goltara — (Fot. Taramelli)

STUDIO DI PAESE A MATITA
di Giov. Carnevali — Propr. Goltara — (Fot. Taramelli)

todo di condurre le tinte usato in una figura a grandi dimensioni con panneggiamenti e pieghe al vero produssero a mio credere l' inconveniente del poco rilievo e di una certa nebbia che scorre sopra tutto il quadro „; ma in realtà non si trattava nè di *poco rilievo* nè di *nebbia:* era un tentativo realista di rappresentare letteralmente gli effetti della luce. E il tentativo si vede assai più espresso in alcune sue teste di Vergine (prop. Morlacchi e Moretti), nel grande quadro dell'*Agar*, specie nella figura dell'Angelo illuminata per di dietro e presso che diafana tutta, e in altre teste femminili (prop. Marenzi e Pellegrini) intorno alle cui incarnazioni etere par oscilli un riflesso d'acque radianti: non parlo poi di una mezza figura di donna (già propr. Tasca) che, fatta visiera della mano, spinge lo sguardo per l'aria soleggiata, un poco sorridendo, attenuata di colorazione e indecisa di tratto, e splendente come in un'aureola.

Giacomo Trécourt, scrivendo in difesa dell'Agar nel 1863, dopo aver toccato degli studî del Piccio sul Correggio sul Parmigianino sul Luini e sul Lotto, soggiungeva alcune considerazioni degne di nota. " Ma principalmente poi esercitava il suo ingegno nello studio della natura, fonte inesausta d'ogni bellezza; ed avendo appreso dai nostri sommi maestri ancora più lo spirito dell'arte che le forme da esso copiate, sempre e dove che sì trovasse, quando qualche graziosa posa o bel carattere di testa od un vago paesaggio o un bizzarro effetto di luce il colpisse, tostamente, dato di piglio al suo libro, in pronti e maestrevoli tratti se 'l ritraeva; onde quella miriade di testine e graziose figurette e di belle vedute che gli ammiratori del suo genio sono cupidi di raccogliere „. Accennato poi come certi lavori del Piccio paressero " negletti o sprezzati alquanto nell'esecuzione „, e come gli artisti stessi " se ne sgomentassero „, chiedeva: " Perchè, accoppiando tanto genio e tanto studio e sollecitudine per l'arte, egli lascia scorrere il pennello come se andasse in traccia di una forma, senza ardire di pronunciarne i contorni? E perchè quelle tinte a quando a quando smarrite, malgrado i diversi strati di

STUDIO DI PAESE A MATITA
di Giov. Carnevali — Propr. Goltara — (Fot. Taramelli)

colore distesi a varie riprese, e quella condotta a sbalzi, ora morbidissima ed ora aspretta, e quasi preparata soltanto a ricevere l'ultimo perfezionamento? E certi panneggiamenti le cui pieghe scompaiono talora all'appressarsi dello sguardo in un non ben distinto pennelleggiare restando appena le masse dei chiari e delle ombre; e tutto quel non so che di misto d'impasto e di velature, di colori vivissimi e di tinte lievemente abbrunate, e persino di leggiere raschiature non fuse e distese e accarezzate come gli altri soglion fare? Non è già questo il carattere dei lavori eseguiti di fretta, poichè traspaiono più strati di colore, ed il tono è caldo e vigoroso come non si può ottenerlo che mediante molto lavoro, e tutte le parti vi sono circostanziate, e le tinte variate ad ogni minimo dettaglio, e tutte le forme girano con un mirabile rapporto fra loro stesse. Ma non appena io aveva fatte queste considerazioni che l'occhio, abituandosi già a quella singolare maniera di fare e svanendo digradatamente quella prima impressione, vedeva quelle forme a poco a poco prender rilievo e distaccarsi dalla tela, avanzare gli oggetti vicini ed arretrarsi i lontani, le carni palpitare, le vesti volgersi flessuose e secondare ogni movimento della persona, il tono infocarsi, e tutta come per meraviglioso prestigio ravvivarsi la scena. Per fermo, esclamava allora, questo è gran magistero! Eccitato dietro ciò a rintracciare almeno alcuna delle cause di questo sorprendente effetto mi diedi ad attentamente esaminare anche la parte dirò così meccanica dell'esecuzione; e mi parve scorgere che certi spruzzi di lume gettati rapidamente e come di fuga nel furore dell'arte, come avrebbe detto con molta efficacia il Vasari, conservavano o parevano conservare maggior colore e più lucentezza; che alcune lievissime quasi raschiature nelle parti in ombra, assottigliando l'ultima superficie in guisa da lasciar trasparire il sottoposto strato, rendevano meravigliosamente quell'effetto da pochi avvertito e da pochissimi conseguito, della luce, cioè, la quale, percotendo sul lato esposto verso di essa e passando attraverso le carni trasparenti e specialmente nelle parti di lieve densità, riesce nell'opposto lato a modificarne le ombre temperandole con tinte più rosee ed infocate; e a manifestare il sangue fluente al disotto della cute, certe vela-

Salmace e Ermafrodite
di Giovanni Carnevali — Propr. Goltara
(Fot. Taramelli)

ture e certe pennellate scorrenti a lambire soltanto la superficie della tela; e nei panneggiamenti, a dare la fluidità e la sottigliezza del tessuto e le innumerabili minutissime pieghe in tutti i sensi sfuggevoli alla vista più acuta, i sapienti colpi di pennello e le tinte accortamente variate secondo che la stoffa si atteggia a ricevere o mezze tinte o riflessi o luce penetrante, conservando in belle e larghe masse i suoi principali risvolti; finalmente, a rendermi evidente il distacco e il tondeggiare delle forme, quei contorni fusi ed incerti quali debbono necessariamente presentarsi ai nostri sguardi, giacchè è dimostrato che guardando un oggetto rilevato noi lo veggiamo per la distanza degli occhi fra loro sotto due forme lievissimamente diverse, cioè sotto due diversi punti di veduta, le quali fuse insieme per la grande somiglianza sembrano una sola imagine, però non tale da poterne afferrare i precisi contorni. Potrebbe darsi che tutte queste cose non le avessi scorte se non per dissimulare a me stesso l'umiliazione di non essermi potuto render conto delle cause di questi effetti.... A ogni modo i quadri del Piccio sembreranno abozzati saranno trascurati e presenteranno maggior forma e più dettaglio di quelli più accarezzati e leccati! Chi saprà svolgermi questo nodo? „

Il nodo si svolge applicando alla percezione visuale e alla tecnica pittorica l'analisi scientifica positiva. L'intuizione visiva del Piccio, sincera e immediata, fu quella, nè più nè meno, dei grandi artisti veneti olandesi e fiamminghi: però, istintivamente e fin dai primi anni, egli si ribellò al disegno e al colore accademici, finiti e insufficenti, falsi e pretenziosi. Ebbe l'occhio ardito e penetrante e singolarmente sensibile alla infinita varietà delle vibrazioni luminose: e, come chiese ingenuamente alle imagini reali quel contorno che il maestro gli persuadeva, non lo trovò; perchè il contorno è una linea matematica, cioè un'astrazione, e la nostra visione binoculare gl'impedisce di determinarsi e di esistere. Soppresso il contorno esteriore e geometrico allora sì che vide emergere la prospettiva aerea e tondeggiare le forme; e si capacitò che il disegno pittorico consiste nelle relazioni dei toni e nelle incidenze delle ombre e dei lumi, e che perciò lo sforzo dell'arte deve esercitarsi nel colore e nel modo di posarlo. Educato il gusto, sfranchita la mano, colla spontaneità del

Selene e Endimione
di Giovanni Carnevali — Propr. Goltara
(Fot. Taramelli)

colorista nato liberò i toni dall'isolamento innaturale associandoli e calcolandone i valori relativi; maneggiò le opposizioni con soavità; intese che l'esattezza e la sufficenza dell'effetto pittorico non dipendono che da una equilibrata riduzione della gamma spettrale, e lavorò di tocco e di macchia più che d'impasto, ottenendo un colorito morbido lucido e saporito. E impegnò una lotta anche più stretta colla luce. Si convinse evidentemente che per gli scopi dell'illusione l'imagine retinica delle apparenze naturali è la sola importante ad essere ritratta. Ora le imagini non si pingono mai sulla nostra retina con limiti ben certi: i cerchi di diffusione che si formano intorno a cotesti limiti appaiono tanto più sensibili quanto più intensa è la luminosità delle imagini. Tale fenomeno, dovuto ai mezzi refrangenti dell'occhio, non è che il fenomeno fisiologico dell'irradiazione: esso altera in qualche modo gli effetti del rilievo e del colore, elide le salienze, rende le forme evanescenti e le tinte deboli e chiare mescendo le aureole complementari delle luci colorate. Gli effetti larghi tenui e vaporosi dell'irradiazione sono manifesti in molti studî di teste e di mezze figure del Carnevali, e nell'angelo dell' " Agar ",, e nella Nostra Donna di Adrara, della quale già riferii come altri avvertisse " l' inconveniente del poco rilievo e di una certa nebbia ",. Così il Piccio si addentrò nelle intimità del colore analizzandone la complicata ingenerazione comprendendone le sfumature delicate e le graduazioni innumerevoli e tentando un accorto impiego delle irradiazioni e delle luci aeree per ottenere quella profondità varia e traslucida ch'è nella tavolozza della natura. Perciò, abbandonando le miscele sulla tela delle sostanze coloranti che sminuiscono l'intensità luminosa, adottò le miscele sulla retina delle singole luci colorate che l'aumentano, e con tocchi di macchia e con velature e pennellate massiccie e strisciate secondo il senso delle forme fissò genialmente alcuni aspetti intimi brillanti e fuggitivi delle cose. Il suo metodo dunque precorse quello meno misurato o più artificiato del Cremona e del Segantini e, pur non derivando che dall' ispirazione del pittore, ricorda or il metodo del Tiziano qual fu descritto da Palma il giovane e si vede nella " Madonna ,, non finita degli Uffizî in Firenze, or quello del Van Dik manifesto specie nel " Riposo in Egitto ,, della Pinacoteca di Monaco, e or quello del Rubens quale fu magistralmente esposto da E. Fromentin e si vede nel ritratto di Hélène Fourment e di sua figlia pure alla Pinacoteca di Monaco: tale metodo rivela una facoltà di sintesi pittorica conforme a un senso visivo assai evoluto e appropriato agli effetti naturali più arditi o più dissimulati.

Infatti il " Mosè salvato dalle acque ,, del Carnevali (prop. Goltara) supera senza dubbio i paesaggi meglio soleggiati del Lorena. Le acque del Nilo specchianti, i grandi lampi rossastri del sole cadente, e le nubi e i vapori che avvolgono come di una fiamma a grado a grado mancante le piramidi lontane e la città di Memfi, occupano tutta la grandezza della tela. Il

gruppo della figlia di Faraone e delle donzelle col bambino, illuminato dal doppio riflesso del cielo delle acque e spiato ansiosamente di tra gli alberi dalla sorella di Mosè, sta sul primo piano del quadro, e, così quasi smarrito nella vastità della scena, è pieno di una poesia naturale nuova e profonda. In un altro paesaggio del Carnevali (prop. Agliardi), di tono verde grigio e di maniera larghissima e focosa, l' impressione colorata di un mattino alpestre è resa strettamente e con senso immediato della realtà.

Rebecca e il servitore d'Abramo
di Giovanni Carnevali — Propr. Farina — (Fot. Taramelli)

Grandi alberi sorgono lungo il fiume, e tu ascolti l'ampio stormire e lo scrosciare assiduo; le montagne splendono e vaporano; una macchietta vivissima, fatta con due tocchi, rende tangibili le proporzioni dell'immensità e anima tutta quanta la tela. Il Carnevali, coll'intenzione originalmente cromatica di un Constable, si compiacque ancora di dipingere arcobaleni. In un bozzetto (prop. Camozzi) improntato d'impeto figurò la scena di un sacrificio vicino al mare oscuro e minaccioso; i fuochi ardono sull'ara fumigante e intorno affollata di gente che depreca o che immola; una scialba luce solare percote nelle spire del fumo e si mesce coi bagliori del foco; e intanto l'iride s'inarca umida e brillante oltre ogni credere.

Nella sua visione spirituale dei mille spettri mobili che sono nelle cose il Piccio ebbe talora una particolare delizia delle finezze armoniche del co-

lorito e del loro potere psicologico misterioso. Dipinse tre soggetti di Arianna (prop. Goltara, Artifoni e Istituto pavese di pittura). In questo è l'orgia mistica danzante di Arianna e di Bacco, e i colori, posati a strie separatamente, mescendo le luci, vi fanno una festa di ebrezza e di sole. L'altro rappresenta la figlia di Minos dormendo ignuda sotto il verde, mentre la nave di Teseo fugge sul mare. Arianna, in dormiveglia, al giungere di due Amorini precursori di Dioniso, fa un gesto stanco. L'effetto delle

Bacio di Giacobbe a Rachele
di Giovanni Carnevali — Propr. Farina — (Fot. Taramelli)

mezzetinte condotte delicatamente è dolcissimo e insinua la sospensione vaga e fascinatrice della semivigilia e della mattinata primaverile. Nell'altro dipinto Arianna dorme profondamente coricata sul fianco e rivolgendo gli omeri, ignuda e sola, sotto l'antro del bosco: il mistero del sito ombroso fresco e melanconico e la quiete non turbata del sonno sono resi nella loro intima poesia col metodo moralmente più appropriato, quello della tavolozza rembrandtesca.

Innumerevoli sono poi gli schizzi del Piccio a matita e a colori. Poichè la sua curiosità e la sua attenzione erano spontanee e continue, e le sensazioni singolari e eccentriche, e l'arte diventava per lui veramente " un giuoco superiore ". I grandi sforzi lo fastidivano; dipingeva così per dipin-

gere; e pareva diretto nell'attività sua verso una grande opera riassuntiva che desse la misura di tutto il suo ingegno, ma che non fece poi mai.

Morte di Virginia
di Giovanni Carnevali — Propr. Camozzi — (Fot. Taramelli)

Una incontentabilità sproporzionata e morbosa non lo lasciava quetare; tuttavia i suoi bozzetti a colori, per il gusto singolarissimo e distinto e per

Sacrificio antico
di Giovanni Carnevali — Propr. Camozzi — (Fot. Taramelli)

la maniera sapiente e ardimentosa, hanno valore di quadri. Espressioni, indicazioni, suggerimenti, che invitano l'osservatore a collaborare col pittore; motti graziosi e misteriosi sussurrati dalla natura per bocca di un suo figlio prediletto e de' quali si ama la significazione dubbiosa e imprecisa; quei bozzetti vivono, come tali, una vita già per sè così intensa che non se ne desidera il finimento. " Entendons nous sur le mot *fini* —

Susanna
di Giovanni Carnevali — Propr. Camozzi — (Fot. Taramelli)

diceva Th. Rousseau —; ce qui finit un tableau ce n'est point la quantité des détails, c'est la justesse de l'ensemble ,,. E il capolavoro di David — il ritratto di M.me Récamier — non è tale appunto, forse, perchè non finito? Il tocco del Carnevali, diverso e molteplice e abile a rendere l'individualità delle cose, era l'espressione sincera della sua sensibilità visiva e del suo temperamento spirituale, improvvisava sotto l'impulso di un sentimento istantaneo, cogliendo l'effetto generale delle cose vedute realmente o mentalmente e generando una così giusta armonia in un solo sguardo da far parere doviziosa una tavolozza spesso affatto ridotta e sommaria. Citerò una " Susanna

al bagno „ (prop. Camozzi ); una “ Santa Cecilia „ che Pietro Michis vide a Brescia presso il poeta Giulio Uberti e d'intenzione finissima affatto prerafaelita; una “ Morte di Virginia „ (prop. Camozzi, e Novati di Cremona) e una “ Morte di Lucrezia „ (prop. Camozzi); un “ Incontro del servitore di Abramo con Rebecca al pozzo „ e un “ Bacio di Giacobbe a Rachele „ (prop. Farina). Codesti bozzetti, quasi monocromi, sono veri e proprî quadri veduti traverso un velo: tanta giustezza di rapporti è mantenuta tra i valori — benchè deboli — delle ombre e dei lumi!

Bozzetto del Quadro dell'Aminta
di Giovanni Carnevali — Propr. Farina — (Fot. Tiraboschi)

Poichè la personalità energica e originale del Piccio, prima che in ogni altra cosa, si manifesta appunto nella subitaneità e nella risolutezza, talora eccessive, di un tocco il quale elegge e costruisce nello stesso tempo. La sua fisonomia è lì.

Or la bravura dell'esecuzione è sempre e necessariamente legata col grado del bisogno che il pittore sentì di esprimersi nel quadro. Alla vivacità psicologica di tale bisogno il Carnevali aggiunse spesso una finezza di elezione non ordinaria. Veggansi le sue storie pagane. Il pittore vi infuse un' idea sua profonda e dedotta dal segreto dell'anima ereditaria e meditativa. Il suo paganesimo non ha nulla di convenzionale o di arcadico,

anzi è pieno di snellezza e di senso umano, di *sehnsucht* romantica e di riposo ideale: tra il Poliziano e il Tasso. Ecco " Selene che bacia Endimione „ (prop. Goltara), soggetto di amore melanconico e inconsistente che gli antichi amavano scolpire sui sarcofagi: il giovane re dall'onnipotere irresistibile dorme nella grotta di Latmo, per favor di Giove, eternamente, senza oltraggio di vecchiezza; nessun dolore, nessuna voluttà ha forza di destarlo; nemmeno Selene che gli si posa accanto nel cheto raggio lunare trafitta e delusa sempre. Ecco il mito di " Salmace „ (prop. Goltara), la ninfa molle e vana e amante dei lavacri e dei fiori, che si stringe al petto, flagellata dall'estro, l'Ermafrodite quindicenne e renitente. Ecco " Clitia „ (prop. Goltara), che tende le braccia e si volge piangendo al sole tra le rotte nubi, e vicino fiorisce l'eliotropio. Ecco due " Flore „ luminosissime (prop. Farina), questa sotto cielo primaverile, quella sotto cielo estivo. Ecco " Psiche „ (prop. Goltara e Farina) tenera e sciagurata e china colla lampada a scrutare il sonno dello sposo ignoto. E simili altre figurazioni che, libere così dalla sensibilità arcadica come dalla rigidezza accademica e improntate di moderno psicologismo, vivono di vita non artificiale, ma vera, e immediatamente derivata dal sensualismo estetico e dalla imaginazion musicale del pittore. Il quale, per una certa affinità elettiva, si lasciò attrarre dalla fantasia profondamente ritmica luminosa e voluttuosa del Tasso; e schizzò a matita le principali scene dell'Aminta, e dall'Aminta tolse il soggetto di un quadro che si vede tuttodì nella villa dei signori Turina a Casalbuttano e di cui esistono pure due bozzetti preso il sig. Farina assai notevoli per disparità di maniera. Cotesto quadro grande rappresenta una scena appunto del suicidio d'Aminta, come nell'atto V della favola tassiana è descritto da Elpino al Coro. Aminta giace al suolo, stordito; Elpino e Tirsi lo assistono sorreggendolo per gli omeri; mentre Silvia, che ha precorso Dafne, gli si getta sopra disperatamente:

> " . . . . . . . . . . . . . . . .
> ma come Silvia il riconobbe e vide
> le belle guance tenere d'Aminta
> iscolorite in sì leggiadri modi
> che viola non è che impallidisca
> sì dolcemente, e lui languir sì fatto
> che parea già negli ultimi sospiri
> esalar l'alma, in guisa di Baccante
> gridando e percotendosi il bel petto
> lasciò cadersi in sul giacente corpo
> e giunse viso a viso e bocca a bocca. „
>
> *(Aminta. at. V.)*

Questo il punto drammatico, dal Tasso non rappresentato, bensì narrato; ma scelto dal Carnevali con fine accorgimento; nè poteva esser

reso con più chiara intuizione della realtà passionale. Le due teste di Silvia e d'Amintà, magistrali per concezione e per disegno, trasfigurate dalla disperazione dall'amore e dalla morte spirano l'ineffabile dolcezza e l'ineffabile amaritudine di quel primo bacio; e Dafne, così vivamente atteggiata di sorpresa e di pietà, fu veduta dal naturale di una signora Turina. Il dipinto, robusto di movimento psicologico e vago di colore, piacque; sebbene a que' tempi fosse ritenuto da alcuni non finito. Ed era invece finitissimo; pur toccato con quel pennelleggiare facile franco e intelligente che allora il gusto pareva non sapesse intendere.

L'utopia aurea e sensuale, che lievitò un tratto nello spirito nostalgico del Tasso, e che il Tasso fece vivere all'eroe Rinaldo nei giardini d'Armida, aveva ispirato al Carnevali un altro quadro: se non che gli scrupoli religiosi di un patrizio bergamasco lo vollero infelicemente distrutto. Il dipinto, come appare da alcuni bozzetti piccoli e grandi che ne rimangono, seguiva da presso le strofe 18ª e 19ª del canto sedicesimo della Gerusalemme: Rinaldo, mollemente vestito, giaceva resupino guardando negli occhi l'Incantatrice che languiva " per vezzo „; intorno e lontano architetture fuggenti e fantastiche, acque distese e lucenti, e boschi; e dal folto dei boschi Carlo e Ubaldo " pomposamente armati „, miravano gli " atti amorosi „.

E un'altra tela del Carnevali andò distrutta, ancora per mano di un patrizio bergamasco. Dipinta verso il 1836, figurava " Telemaco narrante le sue avventure a Calipso „; soggetto tolto dal libro I del romanzo di Fénélon. Si vedeva un bosco misterioso nell'isola Ogigia, vicino allo speco di Calipso la ninfa che fascinava gli eroi e li nascondeva alla vita della gloria; tra gli alberi il mare di lungi increspato e azzurreggiante sotto un cielo vaporoso di nubi leggiere; una linea di montagne sfumava all'orizzonte; l'aria era infusa dei raggi del tramonto. Telemaco, sedendo a piè d'un albero, aveva Mentore da lato e si rivolgeva col gesto a Calipso che gli sedeva di rimpetto; intorno otto Ninfe, adagiate in vari atti, significavano la voluttà libera in quell'isola di malìe. Le Ninfe, quasi tutte ritratti, mosse con spirito soavissimo vivevano; Calipso, intenta, e già presa del piacere di Telemaco, aveva un'espressione incantevole. Il Giornale della Provincia di Bergamo del 18 novembre 1836, dando coteste notizie, lodava nell'opera del pittore trentenne " la fusione e la chiarezza delle tinte e la naturalezza e l'armonia perfetta „, e soggiungeva parole che giova ricordare: " Lo stile di questo pittore è tutto suo proprio e inimitabile..... Il suo genio è sublime, inspirato, ed il pennello non può qualche volta che da lungi seguire le traccie del suo pensiero stragrande come ripetutamente sorse ad assicurarne il chiarissimo prof. Diotti... Carnevali certamente è uno di quei pochi che han sortito nascendo ciò che è indispensabile a raggiungere l'eccellenza dell'arte „.

Ma due altre opere, anche maggiori, del Piccio perirono. Egli aveva

frescato, poco più là del 1830, una sala in casa delle sorelle Malossi a Casalmorano, per gratificare a quelle benefiche signore, dipingendovi storie mitologiche di grandissima bellezza e semplicità. Adesso a pena si conosce che il cartone del gruppo di " Giove e Venere „ è posseduto dal Dott. Leandro Novati di Cremona, e che due bozzetti a colori del " bacio di Giove a Venere „ e " di Venere ad Amore „ sono presso il sig. Farina. Quella sala fu abbattuta dal Comune di Casalmorano per allargare una via.

Bergamo poi a ragione si compiaceva in modo singolare dei dipinti di casa Spini; lavoro che il Piccio eseguiva giovanissimo ancora ad olio sui muri di un salone terreno e che fu giudicato non indegno del pennello di Guido. " Verità, bellezza di tinte, aria graziosa di teste, amenità e poesia di fondi erano i pregi distintivi di quelle dipinture „, a detta del prof. Pasino Locatelli che le qualificava " una rarità d'arte „ e " un bel vanto municipale „. Rappresentavano le Quattro Stagioni, Apollo e Marsia, il Giudizio di Paride, e la Musica; ma le monache canossiane, comperata la casa nel 1860, per loro scrupoli le sgretolarono tutte. L'opinione pubblica si levò a rumore, e le invettive sfrombolarono. Cominciava una poesiola del tempo:

" Le suore di Rocchetta han comperato
una casa ove il Piccïo avea lasciato
pinto, gratificando a' suoi patroni,
Paride al gran giudizio e le Stagioni;
ma le pie decretaro in concistoro,
presiedute da un grave barbassoro,
ch'era dovere d'ogni buon cristiano
strugger quei resti dell'evo pagano;
e il martello obbediente in poco d'ora
mandò l'opra leggiadra alla malora „.

E la poesiola tirava via di tale e così buon inchiostro ch'io mi perito di citarla intera. Ora il critico d'arte della Gazzetta di Bergamo, nel foglio de' 18 decembre 1860, scriveva: " Il Piccio, dall'ingegno prepotente e sbrigliato, unico per le ardite sue sprezzature che nell'arte non sono imitazione d'alcuno e che non saranno da alcuno imitate, aveva improntata un'orma maestosa della sua vita in casa Spini. In quelle opere egli non aveva tentato soltanto il passo ardito dell'artista giovinetto che presenta sè stesso e che si sente gigante e già padrone dell'arte; ma su quelle pareti egli aveva improntata un'epoca intiera della sua giovinezza, la storia di quell'età delle illusioni e dell'amore, l'affezione di chi lo accolse. Egli vi ritrasse la sembianza sua, e certo v'era tra le sembianze delle Dee gareggianti di bellezza l'imagine della sua donna. Il cuore l'anima la gratitudine l'arti tutte insieme guidavano il suo divino pennello. Nella ramingante vita d'artista egli tornava a Bergamo, e visitava quelle opere, e si abbandonava tra quelle pareti viventi alle rimembranze del passato, e

quasi dimentico che fossero sue, le lodava..... ,, I cartoni e alcuni schizzi a colore di coteste dipinture sono tuttavia in Bergamo presso i signori Goltara, e mostrano, specie gli schizzi, con qual poesia di movimento e di fondi e di lumi aerei e d'ombre il Piccio avesse inteso e condotto così la " Primavera ,,, figura vestita di veli, accesa dietro dai raggi del sole nascente, e avanzante con passo di danza sull'erba novella, come l' " Estate ,,, donna seminuda e bagnantesi al fonte in un bosco solitario. Aveva effigiato l' " Inverno ,, in figura di sè stesso recidendo con un falcetto certi rami secchi e rivolgendo il capo in atto semplice e con guardatura soave,

LA PRIMAVERA — Bozzetto di una pittura murale ora distrutta di Giovanni Carnevali — Propr. Farina — (Fot. Taramelli)

a rammentare, forse non senza qualche orgoglio dilettoso, l'umiltà delle sue origini paterne e de' suoi primi uffici in casa Spini. Nel soffitto poi aveva voluto improntare con tratti ampi e vivaci la Musica in qualità di una donna sedente sulle nubi e toccante la lira; e intorno erano putti che ascoltavano. Poichè il Piccio amò la musica, se non per sè stessa — egli non ebbe mai alcun esercizio di quest'arte — almeno quale generatrice di piacevoli moti mentali e d'imagini di bellezza. Della Malibran si professava entusiasta, e il pittore Francesco Corbari possiede ancora un fascicoletto di ventotto pagine rilegato da lui e contenente poesie italiane e francesi in lode di essa trascritte tutte di suo pugno. La stessa arte sua

di dipingere, decisa e imprecisa, presuppone, parmi, nella sua originale purezza, alcuni singolari elementi che si posson dire musicali pretti; come l'arte di poetare del Verlaine.

Forse per tale spontaneo sentimento di ciò che la musica può in ordine alla bellezza universale, quasi che il bello infine non fosse altro che una musica, gli piacque di figurare in casa Spini il doppio certame della bellezza e dei suoni: il " Giudizio di Paride ,, e la " Sfida di Marsia e di Apollo ,,. Composizioni serene e misteriose che, vedute e meditate passionalmente dal pittore nel primo ardor giovanile, celebravano la dignità della bellezza e le vittorie del canto aiutatore della lira, e sembravano persuadere che nè lauro di guerra nè trono d'impero valgono il bacio di Elena argiva e che la melodia, materiata e quasi recata innanzi agli occhi dalla parola, è opera di un dio: simboli dell'anima obliosa dell'artista, e dei tempi.

Ciro Caversazzi.

Cartone del quadro dell'Aminta
Studio per le teste di Aminta e di Silvia
di Giovanni Carnevali — Propr. Farina — (Fot. Taramelli)

# INDICE DEI CAPITOLI

# INDICE DELLE ILLUSTRAZIONI